في القوميّة والتراث

صفوان قدسي

ليست العدمية القومية هي البديل الوحيد للعصبية القومية . وإذا كان هناك من يود طرح المشكلة على هذا النحو ، فإننا لسنا مضطرين إلى القبول بهذا الطرح ، لأن هذا الطرح ليس خاطئاً فحسب ، وإنما هو في الوقت نفسه ذاتي ، أحادي النظرة ، إن لم يكن في الأساس نوعاً من الارهاب الفكري الذي لانظن أن من السهولة بمكان إرغامنا على القبول به .

هناك بدائل أخرى للعصبية القومية غير العدمية القومية . هناك بدائل أخرى للمراهقة القومية غير المراهقة اللاقومية . هناك بدائل أخرى للشوفينية غير الكوسموبوليتية .

— ٢ —

هل البديل الوحيد للدعوة إلى إحياء التراث هو الدعوة إلى فك الارتباط مع هذا التراث ؟ .

هل البديل الوحيد للدعوة إلى بعث ثقافي قومي يقوم على العودة إلى الجذور ، هو الدعوة إلى اقتلاع هذه الجذور ؟ .

هل البديل الوحيد للدعوة إلى عصر نهضة عربي هو الدعوة إلى حذف كلمة عربي الملحقة بعصر النهضة ؟ .

— ٣ —

يكتب غالي شكري في مقدمة كتابه : « مذكرات ثقافة تحتضر » : « ليست القضية إذن هي أن الحضارة غربية أم عربية ، فهذه النظرية العرقية تقود إلى الدمار » .

أحب هنا أن أطرح مجموعة تساؤلات :

١ — هل هذه نظرية عرقية حقاً ؟ .

٢ — هل هذه نظرية تقود إلى الدمار ؟ .

٣ — هل هذه دعوة ، سافرة أو مقنّعة ، إلى سلب الحضارة من طابعها القومي ، أو سلب القوم من حضارتهم ؟ .

٤ — ألا يوجد حقاً شيء اسمه الحضارة العربية ؟ .

— ٤ —

عندما نقول بوجود حضارة عربية فإنما نعني ذلك شيئاً محدداً ، هوأن هناك قوماً أقاموا على هذه الفسحة من الأرض، وصنعوا فوقها قيماً ثقافية واجتماعية وسياسية هي في نهاية المطاف قيمهم الخاصة بهم ، وإن كانوا في صنعهم لها قد استفادوا من تجارب أقوام أخرى سبقتهم ، وأفادوا بها أقواماً أخرى جاءت من بعدهم .

ــ ٥ ــ

هذه الحضارة العربية لاتتنافى ولاتتناقض مع حضارات العالم الأخرى ، لأن الحضارة تفاعل وتكامل ، ولو ظهر في الأمر أحياناً شيء من التناقض . لكن هذا التفاعل والتكامل لايملكان مقدرة نفي الخصائص التي تميز حضارة « من » حضارة أخرى ، ولا أقول تميزها « عن » حضارة أخرى . لأن الأمر هنا حكم واقع وليس حكم قيمة . والموضوع هنا ليس موضوع مفاضلة .

ــ ٦ ــ

يكتب « مارتسي تونغ » : « إن الصين الحديثة خرجت وتطورت من قلب الصين القديمة . ونحن الذين نؤمن بالنظرية الماركسية للتاريخ يجب ألانقطع أنفسنا عن كل ماضينا ، بل على العكس ، يجب أن نستعرضه وأن نتأمله ونتفهمه من (كونفوشيوس) حتى (صن يات صن) . . وأن نرث هذا التراث الثمين ونفخر به . إن الاشتراكية الماركسية يجب أن تطعم بالخصائص المميزة لبلادنا ، ولا بد أن تلبس الشكل الوطني قبل أن تطبق عملياً عندنا ، وأن قوة الماركسية لن تكون إلا في وصلها ولحمها بالتجارب الثورية للبلاد المتخلفة ، لأن الشيوعيين الصينيين جزء لايتجزء من الصين ومن شعب الصين ، ومن لحمها ودمها ،وهم إذا تكلموا على الماركسية بعيداً عن خصائص الصين ومميزاتها ، فإنما يتكلمون كلاماً أجوف في الهواء ، ولا بد أن تتحول الماركسية إلى فكر صيني خالص ، وأن تطبق وفق خصائص الصين المتميزة ، وأن يفهم الحزب كله هذا ، وأن يكف عن الكلام الأجوف والجدل النظري ، وأن يفسح الطريق لفلسفة ثورية صينية حية متدفقة . . .

صينية الأسلوب ، صينية النكهة ، هذه النكهة التي تعبد الجماهير طعمها ورائحتها » .

— ٧ —

يكتب « تيتو » : « إن لينين لم يحقق الثورة الروسية إلا بفهمه لروسيا : من صحارى الثلوج في سيبيريا ، إلى فيافي الاستبس ، إلى حواري موسكو وبطرسبرغ وأزقتها . ولم يحقق لينين الثورة بإجادته للنظرية ، بقدر ماحققها بفهمه الانساني المباشر للفلاحين الروس ، والعمال الروس ، والمثقفين الروس . والشيء نفسه في الصين لدى ماوتسي تونغ الذي لم ينجح بعبقريته في فهم النظرية وتضلعه في النصوص بقدر مانجح بعبقريته في فهم وتفسير خمسة آلاف عام من تاريخ الصين وستمائة مليون من شعبها » .

— ٨ —

يكتب « أحمد سيكوتوري » : « لقد درسنا كل التجارب المختلفة للبلدان المتقدمة ، وحاولنا اكتشاف الطريق الذي يلائمنا ، وهو الطريق الذي يتفق مع ظـــروفنا وطبيعة شعبنا وتراثنا . وذلك لأننا تأكدنا أن نقل هذا النظام أو ذاك من أنظمة البلدان المتقدمة ، هو طريق محكوم بالفشل . وأي نظام هو مجموعة المبادئ والأفكار والأسس التي تفاعلت وتلاءمت في ظل تجربة طويلة لضرورات بيئة ما ومقتضياتها ، ولهذا فإن أكبر الأخطاء نقل نظام من بلد متقدم نقلاً حرفياً إلى بلد متخلف. إننا نرفض رفضاً تاماً استعارة أفكار أو نظم البلدان الأخرى . وإن أساليبنا وطرقنا تحددها بيئتنا الاجتماعية والاقتصادية الخاصة ، ويحددها كياننا وتطورنا الاجتماعي . ولكن طرقنا وإن كانت محددة لظروفنا ووسائلنا ، إلا أنها تؤدي إلى تغييرات جوهرية بالنسبة لأهدافنا ..

ولقد قررنا الاستفادة من خلاصة كل التجارب الفاشلة التي أدت بالدول الكبرى إلى تطورها الحالي ، وذلك بغير أن نمر بالأخطاء أو التجارب التي مرت بها »

— ٩ —

يكتب « سيكوتوري » مرة أخرى : « إن الماركسية تتبخر وتذوب حينما تنتقل من أوربا وتصل إلى خط الاستواء.وفي أعماق افريقيا ، تبدو ظاهرة جديدة وحياة ثانية غير الحياة التي كان يحللها الماركسيون ويعمل لها الماركسيون » .

— ١٠ —

القومية والتراث كل لا يتجزأ . بمعنى أن النهوض القومي لا بد له من أساس ينطلق منه ، ومن قوة يندفع بها ، ومن ثقة بالنفس تمده بأسباب البقاء . إن القوم لا بد لهم من حافز يحركهم ، ومن مظلة يحتمون بها ، ومن جذر يمسك بهم في الأرض . هذا الحافز ، وهذه المظلة ، وهذا الجذر ، هو التراث .

— ١١ —

في مقال نشر في مطلع الستينات تحت عنوان « تراثنا بين الوفاء والجمود ، والارتجال والتخطيط ، والتبديد والتجميع » ، يكتب أمين الحولي في مجلة « المجلة » التي كانت تصدر في القاهرة في ذلك الوقت :

١ — إن التراث هو المحدد لاتجاه التطور بقدر مايكون الماضي دائماً مفتاح المستقبل .

٢ — إن التراث دعامة الشخصية القومية ، بقدر مايكون التاريخ صورة صادقة لصانعيه .

٣ — إن التراث مادة تصحيح منهج كل درس ، بقدر مايكون سير الحياة متصلاً متلاحقاً .

— ١٢ —

في نهاية الخمسينات ، طلع علينا الدكتور لويس عوض بفكرة غريبة ومريبة في الوقت نفسه ، وهي أن نكف عن الكتابة والتأليف لفترة طويلة من الزمن يتاح لنا فيها أن نترجم أساطين الفكر الغربي ، بحيث لانعود إلى الكتابة إلا بعد أن نكون قد أحللنا محل عقولنا عقولاً جديدة قادرة على صنع الحضارة والتقدم .

لا أعرف ما إذا كان محيي الدين محمد في كتابه « ثورة على الفكر العربي المعاصر » المنشور عام ١٩٦٤ قد التقط هذه الفكرة من لويس عوض ، وأعاد طرحها ، أم أن الأمر محض مصادفة . ففي ذلك الكتاب ، يدعو محيي الدين محمد إلى فكرة مشابهة ، لكنه سرعان مايكتشف مبلغ الخطورة الماثلة فيها . فهو بعد أن يقترح أن نلغي تراثنا برمته ونلقي به في المحيط ، وأن نبدأ في الوقت ذاته عملية ترجمة واسعة النطاق وبمنتهى الدقة والأمانة لكافة الأعمال الغربية التي أسهمت في خلق الذهن الأوربي ، ابتداء من الفكر الفلسفي والنقدي ، حتى المسرحي والروائي والشعري ، وألا نترك مفكراً كبيراً واحداً دون أن نترجم أعماله جميعاً ، وذلك يتطلب منا إخلاص خمسين عاماً من العمل المتواصل الشاق ، ويتطلب أيضاً أن تكف الأذهان الخلاقة عن العمل وأن تتحول إلى الترجمة[٥] . . بعد أن يمضي محيي الدين محمد

بعيداً مع هذا الاقتراح ، يستدرك قائلاً إن هذا يفترض أن نؤمن بأننا جيل الخيانة ، لأن ذلك معناه أن نرفض ماضينا وحاضرنا وتاريخنا أن نقتل ذواتنا وأن نتشبه بمن لن نشبههم ولو في مليون جيل .

— ١٣ —

إذا كان عصر النهضة الأوربية ، كما يقول غالي شكري في كتابه « مذكرات ثقافة تحتضر » ، قد ولد من صلب تراث قومي عندما ثار الأوربيون على كنيستهم بوحي من تراثهم اليوناني والروماني القديم ، فلم لايولد عصر النهضة العربية من رحم تراث العرب القومي، ومن ثورتهم على كل القيود التي تحد من قدرتهم على الانطلاق ؟ .

هذا التراث العربي القومي يمكن ، بل ينبغي له ، أن يكون الأساس الذي يبني عليه العرب عصر نهضتهم الجديدة .

— ١٤ —

عندما وقعت معركة « دنكرك » الشهيرة ، في بداية الحرب العالمية الثانية ، واضطرت القوات البريطانية إلى مغادرة فرنسا وسط حالة من الذعر أمام تقدم القوات النازية ، صرح ونستون تشرشل ، وكان في ذلك الوقت رئيساً للحكومة البريطانية ، بأن بلاده أشبه ماتكون بالمحارة التي فقدت غطاءها الصدفي الذي يؤمن لها الحماية الضرورية .

التراث هو هذا الغطاء التي يكفل للقومية الحماية الضرورية وبغير هذا الغطاء الصلب ، تصبح القومية في خطر مؤكد .

(١٥)

أتساءل :

— هل نحيي التراث كله ، بما فيه من ايجابيات وسلبيات ؟ . أم نختار منه مايناسب حياتنا وعصرنا ؟ .

بصيغة أخرى :

— بما أن تراثنا هو نحن ، فهل يتوجب علينا أن نقبل هذا التراث كما هو ، أم أن علينا أن نقبل بعضه ونغفل بعضه الآخر ؟ . أي أن نختار من هذا التراث الجانب الحي والقابل للاستمرار ، ونهمل الجانب الآخر الذي نعتقد أنه انتهى فعلاً وانقضى ؟ .

وإذا قلنا إن علينا أن نختار ، فمنذا الذي يختار ؟ . وماذا نختار ؟ .

هل نختار الغزالي أم نختار ابن رشد ؟ .
هل نختار تاريخنا الرسمي أم نختار تاريخنا غير الرسمي ؟
هل نختار الدولة العباسية أم نختار الحركة القرمطية ؟
هل نختار خصوم حركة المعتزلة أم نختار أنصارها ؟

(١٦)

هنا نقع في اشكالية السؤال : من الذي يختار ، وماذا يختار ؟ . لأنه يترتب على الإجابة عن هذا السؤال عدة مشكلات . من ذلك مثلاً أن الذي يختار هو الذي يعطي لنفسه الحق في اعدام جزء من تاريخنا القومي والثقافي والحضاري لحساب جزء آخر ، وهو الذي يملك أن يحكم على تلك الحقبة من تاريخنا أو يحكم لها ، وهو الذي يسلب العرب جزءاً من تاريخهم أو يسلب التاريخ منهم .

هنا أيضاً نقع في إشكالية الاختيار السياسي . لأن الاختيار غالباً ما يخضع لنظرة سياسية مسبقة تفضي بها إلى القيام بعملية تلفيق للتاريخ ، وتمضي أحياناً إلى تفسير التراث تفسيراً يقوم على قدر من المغالطة سرعان ماتكشف عنها النظرة النقدية المتفحصة .

وعندما يتحول اختيار التراث إلى عملية سياسية ، بمعنى أن نسقط على هذا التراث نظرتنا السياسية ، أي موقفنا الايديولوجي ، فإن اختيارنا للتراث يصبح أنذاك خاضعاً لنوع من الهوى والغرض . الاختيار هنا يصبح في خدمة غرض آني وعارض ، وليس في خدمة هدف حضاري دائم ومستمر .

(١٧)

أخطر من ذلك كله أن نترك أمر اختيار هذا التراث لغيرنا . نحن حين نفعل ذلك فكأننا نعلن عن حق الآخرين في أن يختاروا لنا تراثنا . وقد يكون لهؤلاء الآخرين بعض الحق في أن يقرأوا تراثنا وأن يتأملوه وأن يكون لهم رأي ما فيه ، لكني لاأظن أن لهم الحق في أن يرغمونا على أن نحمل عن تراثنا الرأي الذي حملوه ، أو أن نقرأ تراثنا بالطريقة التي قرأوه بها. وما دام النص الواحد قابلاً لأن يُقرأ بأكثر من طريقة ، فإنني في هذه الحالة سوف أقوم بقراءته على طريقتي الخاصة ، ليس لأنني أعتقد أنها الطريقة الأفضل لقراءة هذا النص فحسب ، وإنما أيضاً لأنني اعتقد انني مادمت في نهاية الأمر ابناً لهذا التراث الذي أقرأ نصوصه ، وما دام هذا التراث يعيش في داخلي بشكل أو بآخر ، فإن مقدرتي على القراءة الصحيحة لابد أن تكون أفضل من مقدرة الآخرين .

(١٨)

ثمة خطر آخر لابد من الانتباه إليه ، وهو ان « الآخرين » الذين يكتبون عن تراثنا ، يقعون أحياناً في حالة من سوء الفهم يمكن ردها إلى قصور في فهم اللغة العربية وأساليبها ، أو إلى عجز عن الوصول إلى روح الحضارة العربية ، أو إلى سوء نية في بعض الأحيان . وهل يمكن تفسير موقف « رينان » من الفلسفة العربية إلا على انه حالة من هذه الحالات التي عرضنا لها ؟. وعندما يتهم « رينان » الساميين عموماً ، والعرب على وجه التخصيص ، بالعجز عن التفلسف ، فإنه إنما يصدر في ذلك عن موقف عنصري ليس موضع شك . وعندما يلتقط آخرون آراء « رينان » ويمضون بها إلى اتهام الفكر العربي بأنه فكر خال من الابداع ، فانهم إنما يفعلون ذلك بوحي من سوء فهم أو سوء نية .

(١٩)

هل يمكن قيام عصر نهضة عربي انطلاقاً من فراغ حضاري كامل ؟.

هل يمكن قيام عصر النهضة هذا دون أن يكون في حياة هذه الأمة امتلاء حضاري ربما كان مستتراً في الاعماق ، لكنه موجود على أية حال؟

انطلاقاً من هذين السؤالين ، يمكن القول انه ، كما كان حال عصر النهضة الأوربية الذي استمد مشروعيته من العودة إلى التراث الحضاري الغابر للاغريق والرومان ، والذي استند في ثورته على سلطة الكنيسة إلى احياء ثقافي وفلسفي للحضارات الأوربية الغابرة ، فإن عصر النهضة العربي لابد له من الاستناد إلى هذا الامتلاء الحضاري الذي يشعر معه العربي بأنه

صنع شيئاً ذا قيمة في الأيام الخوالي ، وانه يستطيع أن يفعل شيئاً ذا قيمة في مستقبل الأيام .

(٢٠)

من هنا ، فإن سلب العرب من تاريخهم ، أو سلب تاريخهم منهم ، يشكل الأساس الذي تنطلق منه الجهود المبذولة لفصل تراث العرب عن وجدانهم القومي . لأن القومية هنا هي المعادل الموضوعي لتراث العرب الحضاري ، وأي عزل للقومية عن معادلها الموضوعي سوف يؤدي إلى اضعاف الروح القومي وإلى سلبه من تاريخه ، وفي هذا السلب ما فيه من خطر لايمكن للعين المدققة إلا أن تقع عليه .

★ ★ ★

جــوائز الأدب الفلسطيني

المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم

تعان المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم عن الجوائز التالية للأدب الفلسطيني :

* الرواية أو المسرحية التي تعبر عن تلاحم النضال العربي الفلسطيني مع النضال العربي في مواجهة الاستعمار والامبريالية العالميـة :

— الجائزة الأولى ٦٠٠ دولار
— الجائزة الثانية ٤٠٠ دولار
— الجائزة الثالثة ٢٠٠ دولار

* مجموعة القصص القصيرة :

— الجائزة الأولى ٦٠٠ دولار
— الجائزة الثانية ٤٠٠ دولار
— الجائزة الثالثة ٢٠٠ دولار

* الشــعر :

— الجائزة الأولى ٦٠٠ دولار
— الجائزة الثانية ٤٠٠ دولار
— الجائزة الثالثة ٢٠٠ دولار

وتدعو المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم الأدباء الفلسطينيين إلى إرسال إنتاجهم الذي يرشحونه لهذه الجوائز إلى إدارة الثقافة بالمنظمة (١٠٩ شارع التحرير — ميدان الدقي — القاهرة) في موعد غايته منتصف أغسطس / آب ١٩٧٧ .

اختيار التراث

د. بكري علاء الدين

« إن التصديق بالشيء من قبل الدليل القائم في النفس هو شيء اضطراري لا اختياري » . .
ابن رشد ، فصل المقال ، ص ٤٦ .

يروى أن الشيخ عبد الغني النابلسي (ت ١٧٣١ م) كان يشرف على العمال الذين باشروا بناء داره في دمشق . وتبين لهم عند رفع السقف أن « الجسر » الخشبي أقصر بقليل من المسافة بين الجدارين . وانبرى الشيخ النابلسي لحل هذه المشكلة التي كادت أن توقف العمل . فأمسك بالعمود مع الممسكين به قائلاً لهم : سنحاول مرة أخرى . . . وبقدرة قادر ، صار طول العمود مناسباً للقياس المطلوب . واعتبر معاصروه تلك القصة واحدة من كرامات الشيخ .

أما معاصرونا ، فإنهم يحاولون مايشبه المحاولة نفسها حين يتناولون تراثنا بالدراسة والعرض والتعليق ، مع فارق واحد : هو أنهم لا يدعون

إتيان الخوارق . فتراهم حين تدعوهم الحاجة « يمطون » مطاً فظيعاً جوانب معينة من التراث ، وذلك حتى تتناسب مع أفكارهم المسبقة وتنطبق عليها . وهم بذلك يضمنون لأنفسهم ، أن لاشيء يخرج عن سيطرتهم . ويثبتون جدارتهم في أصناف الشد والمط والتعميم ، بالإضافة إلى مقدرة فائقة في التصنيف وفرز المذاهب وتقييم الأشخاص. تلك « كرامات » المثقفين في هذا العصر .

قواعد من أجل التعامل مع التراث :

لسنا هنا بصدد انتهاج منهج علمي من أجل « التعامل مع التراث » . إلا أننا نحب أن نشير إلى بعض الحقائق الأساسية التي تصبح دراسة التراث بعد إهمالها ، دراسة لاتقوم على دعائم واقعية . فالموقف القومي التقدمي يسمح عن طيبة خاطر باستخدام أي منهج علمي لإعادة قراءة وتقييم التراث العربي الإسلامي . بيد أن هذا الموقف يطالبنا :

أولاً :

أن ننظر إلى التراث نظرة مزدوجة :

آ ـ فالعرب ، شاؤوا أم أبوا ، مرتبطون بحضارة قديمة تمتد عدة آلاف من السنين . وهم يشكلون الآن الاستمرار الموضوعي لهذه الحضارة : التسلسل الشاقولي الزمني .

ب ـ الموقف الحضاري العربي المعاصر محكوم بإثبات وجوده أمام عدو موضوعي مسلح بكل أدوات الفتك والدمار . فالعروبة تقابل الصهيونية وتناقضها « حتى العظم » : المواجهة الأفقية المكانية .

فكل تعامل مع التراث يغض الطرف عن هذه الحقيقة الواقعية يقفز كما هو شائع فوق معطيات التاريخ والجغرافيا .

ثانياً :

إذا قبلنا بأن الحضارة العربية موغلة في القدم ، فإن علينا أن ننظر إلى ظهور الإسلام في الجزيرة العربية باعتباره مفصلاً تاريخياً حاسماً في تطور الوعي الحضاري عند العرب . كما أن من المستحيل أن نفصل الإسلام عن ظاهرة أساسية هي « ظاهرة القرآن » التي طبعت الحضارة العربية الإسلامية بطابع ديني خالص . وسواء أكانت هذه الظاهرة واضحة أم مبهمة في الأذهان فإنه لابد من التأكيد عليها . وقد انعكست هذه الظاهرة في شتى مجالات الحياة : الفنية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية . ونراها على أوضح مايكون في مجال الفلسفة ، فالتوفيق بين العقل والنقل هو الموضوع الأساسي عند كل الفلاسفة العرب دون استثناء . لذلك فإن الفلسفة العربية الإسلامية تبدو بكل وضوح على أنها انجاز قام به مفكرون « ينتمون إلى جماعة دينية قبل كل شيء ، جماعة يخصها التعبير القرآني باسم « أهل الكتاب » : شعب له كتاب مقدس ، أي ديانته مبنية على كتاب « منزل من السماء » ، كتاب أوحي إلى نبي ، وشعب تعلمه من هذا النبي ، وأهل الكتاب عموماً هم اليهود والنصارى والمسلمون . . . وتعم هذه الجماعات جميعها مشكلة تطرحها عليها الظاهرة الدينية الأساسية التي تشترك فيها ؛ ألا وهي ظاهرة الكتاب المقدس . . . فالمهمة الأولى والأخيرة هي فهم المعنى الحقيقي لهذا الكتاب . . . فحقيقة المعنى (القرآني بالنسبة للمسلم) هذه ؛ المرتبطة بحقيقة الوجود ، هي حقيقة واقعية

وواقعية حقيقية ، وتعبير هذا كله موجود في إحدى الاصطلاحات الإسلامية الأكثر إحكاماً وهي كلمة « حقيقة » . . . ومن هنا يصبح بإمكاننا القول إن ظاهرة « الكتاب المقدس . الموحى » تتضمن علم إنسان (انتروبولوجيا) خاصاً ، أو قل نموذج ثقافة روحية معينة وأنها تفترض بالإضافة إلى ذلك نموذج فلسفة ما ، في نفس الوقت الذي ترسم فيه هذا النموذج ، وتدفع إليه »(١) . إن هذا الاستطراد في تأكيد قيمة الظاهرة القرآنية داخل الحضارة العربية الإسلامية ، يسوقنا إلى القول بأن الفلسفة « الهيجلية » قادرة على تحليل الحضارة العربية الإسلامية أكثر من المدرسة الماركسية . وعلى الماركسية عند احتكاكها بالتراث العربي الإسلامي أن تتعامل معه بوصفه « واقفاً على رأسه » . ويشير التاريخ العربي الإسلامي إلى أن أثر القرآن في توجيه الثقافة والفكر كـ « بنية فوقية » كان يتعداها إلى « البنية التحتية » (المؤثرات الإقتصادية وعلاقات الإنتاج) بل كان ينظمها ويعيد خلقها في كافة مراحل هذا التاريخ .

ثالثاً :

تقتضي ضرورات « التربية القومية » عند العرب المعاصرين ، الذين اختاروا الارتباط العضوي بالتراث ، أن تجعل منه قاعدة أساسية لكل انطلاق تربوي عصري . فنحن على وعي تام بأن التطور قانون ينسحب على كل الأمم وأن التاريخ محكوم بقوانين صارمة . إلا

---

(١) هنري كوربان ، تاريخ الفلسفة الاسلامية . ترجمة نصير مروه وحسن قبيسي . بيروت ١٩٦٦ ، ص ٣٨ ، ٣٩ .

أننا ندرك في نفس الوقت أن لنا كعرب « شخصية حضارية خاصة » ، وأن جزءاً أساسياً من القيم والمعايير الأخلاقية نستمده من نسغ هذه الحضارة العريقة . وإن إيماننا بالقدرة على البقاء والبذل والتضحية في سبيل هذه الأمة التي ننتمي إليها رضعناه من ثدي التراث . بناء على ذلك فإن التعامل مع التراث يفضي بنا إلى اعتباره غاية ، واعتبار المناهج القادرة على إعادة قراءته بشكل خلاق وسائل للكشف عن خصائصه وأصالته . وهذا يقودنا إلى جعل التراث ، منظوراً إليه من خلال الأفق التربوي ، في رأس قائمة الأولويات . وبتعبير أدق : إننا نختار التراث أولاً ، ثم نختار المنهج الخاص بدراسته ثانياً . وليس في ذلك أية نزعة إلى التقديس ، بل على العكس من ذلك ، إنها نظرة موضوعية ، تمليها ظروف تاريخية هي الأخرى واقعية وموضوعية . ولئن كنا نخفف من رؤيتنا « النزعة إلى التقديس » ، فإننا نريد أن نتجاوز « نزعات سوء النية » ، التي امتاز بها بعض المستشرقين ومن لف لفهم . وذلك لأن أبحاثهم لم تتناول « الجوانب الإيجابية في تاريخ الإسلام ، وإن جل اهتمامهم تركز حول الفتن والحروب الأهلية والفرق الدينية ومظاهر الفرقة والانقسام التي تظهر سلبيات هذا التاريخ ، كما اهتموا بالأمور اللغوية والمؤثرات الخارجية التي كان لها في زعمهم تأثير في نشأة الإسلام وحضارته ، فهم يحاولون التشكيك في صفاء الإسلام ويبرزون الدور الذي لعبته المسيحية واليهودية في تكوين الفكر والعقيدة الإسلامية ، ويردون الفلسفة العربية الإسلامية إلى أصول يونانية أو غيرها . وكل ذلك بدعوى استعمال الأسلوب

العلمي في البحث واتباع الطريقة النقدية في استقراء النصوص ، وتطبيق قواعد منهج البحث التاريخي »(١) .

وعلى الجملة فإن علينا ألا نتساق وراء تمجيد الماضي وتضخيمه كما أن علينا ألا نخدع بعصمة المناهج العلمية ، خاصة إذا كان صاحب المنهج مغرضاً ومثقلاً بما هو قائم في نفسه .

رابعاً :

إن اختيار التراث وجعله قاعدة لكل انطلاق من أجل إعادة قراءته ، يعني بكل وضوح « الانحياز » إلى التراث . وطبيعة هذا الانحياز تمليها الظروف التاريخية التي سبق وأشرنا إليها . تلك الظروف التي تربطنا بالماضي والحاضر بسلسلة من القناعات الحضارية . وليس من شك ، بأن من حقنا كأمة،أن يجيد أفرادها كافة قراءة هويتها الحضارية ، وأن تعي الخطر المحدق بها وأن تدافع عن نفسها . هذه البديهية تدفعنا للانحياز الواعي إلى التراث : إذا كان الغريق مضطراً للإمساك بقشة ، فإن من حقنا التمسك بشجرة العروبة . وهذا الانحياز يدعونا إلى تكريس الايجابيات في تراثنا . دون أن يعني ذلك أن تاريخنا خلو من السلبيات . وهل في تاريخ الإنسانية كله حضارة واحدة بدون سلبيات ؟ أم أن علينا نحن العرب دون سائر الناس أن نتمتع بحس فائق بالاضطهاد ــ الذاتي والشعور بالذنب ؟

---

(١) د. نبيه عاقل ، المستشرقون وبعض قضايا التاريخ العربي الإسلامي ، محاضرات الملتقى السادس للتعرف على الفكر الإسلامي ، الجزائر ١٩٧٢ ، جـ ١ ص ٢٠١ .

جوانب تطبيقية :

(آ) . ليست القواعد السالفة الذكر برنامجاً نظرياً ملزماً للتعامل مع التراث ، إنما الإخلال بهذه القواعد كما ذكرت ، يعرضنا إلى منزلقات خطرة .

١ – سنعرض هنا بإيجاز صوراً من الأخطاء التي تقع فيها النظرة إلى التراث إذا كانت مرتبطة بالإسقاط التاريخي للحاضر على الماضي . فلقد صدر عن « دار الجماهير العربية » كتاب « موجز تاريخ الفلسفة » من تأليف جماعة من الأساتذة السوفييت ، ترجمة : توفيق ابراهيم سلوم (الجزء الأول ، تموز ١٩٧٦) .

نقرأ في الكتاب تحت عنوان « الصوفية » . . . ما يلي : « جاءت « جاءت الصوفية (Sufism) » والفلسفة الدينية الغيبية المحافظة ، بمثابة رد على انتشار الأفكار المادية والعقلانية . والصوفية – مذهب ، قريب للغاية من الأفلاطونية الجديدة . فهي تنفي يقينية المعرفة ، الحسية والعقلانية على السواء ، وتدعو إلى الزهد ، والانصراف عن كل ماهو دنيوي ، إن المعرفة الحقة ، في رأي الصوفية ، تتحصل من خلال التجلي الإلهي ، الذي يتم باتحاد روح الإنسان بالله . . . » (ص ١٥٠) .

ولانريد للقارئ أن يستبق الحوادث فيحسب أننا سندعوه إلى الانتساب إلى « طريقة صوفية » . ليس ذلك من اختصاصنا . بل نريد أن ننظر إلى التصوف كما يريد المتصوفة أن نراه . بالطبع ، إن الفلسفة الصوفية « غيبية » ، بمعنى أنها تدعي وجود عالم آخر ، أعلى من حيث القيمة ، من الوجود المادي . أما أنها « محافظة » وأنها « رد

على انتشار الأفكار المادية والعقلانية » فهذه قضية بحاجة إلى مناقشة طويلة لانريد أن نكرس بحثنا لها . إلا أننا نحب الإشارة إلى كتاب الدكتور أبو العلا عفيفي « التصوف ، الثورة الروحية في الإسلام » الذي يؤكد بأن التصوف لم يكن « محافظاً » . ثم إن التصوف ليس « ردة فعل » بل هو ظاهرة أصيلة في بيئة دينية . وأخطر مافي هذا النص هو الزعم بأن الصوفية « تنفي يقينية المعرفة ، الحسية والعقلانية على السواء » . المسألة هنا ، تحتاج إلى دقة فائقة في المعالجة ، لأن الأرض التي نقف عليها ليست أرضاً منبسطة . ذلك أن الصوفية يؤمنون فعلاً بوجود نمط من المعرفة « فوق العقلية » ذات القيمة الأرفع من المعرفة الحسية والعقلية . ويطلقون عليها اسم « المعرفة الشهودية » وعلى أداتها اسم : « الذوق » ، وإن هذا الاشتقاق للكلمة يشير إلى أن هذا النوع من المعرفة الوجدانية ، يضاهي من حيث اليقين المعرفة الحسية . فكما أننا لانطالب بدليل على أن العسل حلو وأن الحنظل مر ، كذلك فإن ماينكشف لقلب المتصوف يعتبره متمتعاً بنفس القيمة الوجودية للحس . والأخطر من ذلك أن هنالك من يعمم مايفهمه مبتسراً من أقوال المتصوفة فيجزم لك بأن المتصوفة ينفون الواقع الخارجي نفياً مطلقاً . ولنستمع إلى رد أحد المتصوفة بهذا الشأن ، يقول عبد الغني النابلسي ، وهو من أقطاب مدرسة وحدة الوجود في القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر : « أعلم بأننا قاطعون جازمون بأن الأشياء كلها : المحسوسات والمعقولات ، موجودات متحققات ثابتات في نظر العقل والحس من غير شبهة أصلاً . ولكن هذا كله في نظر العقل والحس كما ذكرناه غير مرة ، وكررنا ذكره ليتضح عند كل أحد . وليس مرادنا نفي الأشياء وكونها عدماً عند العقل والحس في جميع مانقوله في هذا الكتاب وغيره من كتبنا . ونحن مع العقلاء في إثبات

وجود الأشياء من المحسوسات والمعقولات من غير فرق بيننا وبينهم أصلاً »(١) . إذن هنالك حالتان من الوعي عند المتصوفة ، الأولى يشاركون بها كافة الخلق « العقلاء » ، والحالة الثانية من الوعي وبها يتميزون عن الناس ، تطلعهم على أن « الحقيقة المطلقة » ليست في الحواس ، وهي بالتالي ليست في « العقل » لأنه مبني على مايصله من الحواس . ثم يقول النابلسي : « وأما مع قطع النظر والالتفات إلى نظر العقل والحس ، فليس شيء به وجود أصلاً مع « الوجود المطلق » الذي ذكرناه . بل ولاعقل ولا حس أيضاً في نظر أهل التحقيق . ولهذا نقول : « إن علمنا هذا من وراء طور العقل لأنه فوق العقل »(٢) . ويمكن لنا أن نفهم مايعنيه النابلسي إذا قرأنا له هذه الأبيات :

« إن العوالم كلها بظهورها والاختفاء
في سرعة وتقلب مثل الكتابة في الهواء
شمس وكل الخلق في أنوارها مثل الهباء »(٣)

نخلص من ذلك إلى القول بأن المتصوفة ، يشاركون « العقلاء » بتأكيد المعرفة الحسية والعقلية ، كما يؤكدون وجود العالم المادي ، في حالة الوعي العادي المشترك بين الناس . ويزعمون بأن لهم حالات أخرى تصبح فيها المعرفة « مطلقة » ، وحيث يصبح العقل والحس بالنسبة إليها قاصرين عن متابعة « التجليات الإلهية » .

---

(١) عبد الغني النابلسي ، الوجود الحق ، مخطوط ، ظاهرية ٩٠٦٩ ق ٦٨ آ .

(٢) المرجع السابق ، نفس الصفحة .

(٣) النابلسي ، مجموع الدواوين ، مخطوط ، ظاهرية رقم ٧٢١٠ ق ٦٧ آ .

أما الدعوة إلى « الزهد » و « الانصراف عن كل ماهو دنيوي » . فذلك حكم لاينطبق على كل المتصوفة . علماً بأن علينا أن لانفهم الزهد الإسلامي في التصوف على أنه دائماً سلبي ، أي يدعو إلى الانقطاع عن الدنيا . فللزهد سمة أساسية هي التقلل من الطعام والشراب كجزء من رياضات خاصة.والغالبية العظمى من المتصوفة كانت إما من المجاهدين المرابطين(١) ، أو من الفلاحين الذين يعملون بالزراعة أو يكسبون عيشهم من بعض المهن اليدوية . وكيف يمكن أن نقول عن زهد الأمير عبد القادر الجزائري (ت ١٨٨٣) بأنه زهد سلبي أو أنه انصراف عن كل ماهو دنيوي،ورجعي . وهو قائد أول ثورة عربية في العصور الحديثة ، وقد لعب دوراً بارزاً في دمشق عام ١٨٦٠ عندما أخمد الفتنة الطائفية ، وأظهر تسامحاً دينياً مشهوراً . ومن يطلع على كتابه « ذكرى العاقل وتنبيه الغافل » ، يرى فيه نظرة تقدس العقل وتذم التقليد . وهو يؤكد في كتابه « المواقف » أن « المعرفة الشهودية » عند المتصوفة « لايمكن أن يقام عليها دليل ولاتحد بحد » شأنها في ذلك شأن الوجدانيات المحسوسة أو الوجدانيات النفسية « كالفرح والغم والخوف والخشوع ونحوها . فلا يمكن توصيلها إلى الغير أبداً ولاسبيل لها إلا الذوق » .

ماتريد أن نصل إليه بشأن التصوف باعتباره جزءاً من التراث ، ليس الدعوة إلى الرجوع إليه ، بل إلى فهمه كما يجب أن يفهم ضمن

---

(١) انظر ، عبد الرحمن بدوي ، تاريخ التصوف الإسلامي ، الكويت ١٩٧٥ ص ٢٦ ، ٢٧ .

بيئته الخاصة . أما إدانته واتهامه إطلاقاً فهذا حكم مسبق ينافي الواقع . وهذا ماوقع فيه كتاب « موجز تاريخ الفلسفة » .

وبالمقابل ، فقد رفع الكتاب من شأن ابن رشد ، ليس لأنه فيلسوف عربي إسلامي ، بل لأنه « مادي » . ويبدو بأن النظرة إلى ابن رشد متأثرة ، في الكتاب ، بالنزعة الرشدية اللاتينية كما عرضها رينان في كتابه « ابن رشد والرشدية » ، أكثر من اعتمادها على النصوص العربية المباشرة . والواقع فإنه لايمكن أن يدرس ابن رشد دون الاطلاع على كتابه « فصل المقال وتقرير مابين الشريعة والحكمة من الاتصال » . فعنده أن الشريعة موافقة لمناهج الفلسفة ، وأن الشرع دعا إلى « اعتبار الموجودات بالعقل » وهو يورد الآيات القرآنية ، المناسبة مثل ، « فاعتبروا ياأولي الأبصار » و « أولم ينظروا في ملكوت السموات والأرض وماخلق الله من شيء ... » ثم أفاد بتطابق العقل والنقل ، ودافع عن الفلسفة واعتبرها مما يأمر الشرع به إذا كانت غاية الشرع المعرفة بالله . وانتهى إلى أن « الحكمة هي صاحبة الشريعة والأخت الرضيعة » و « هما المصطحبتان بالطبع المتحابتان بالجوهر والغريزة »(١) . ولم تكن قضية الإيمان سطحية عند ابن رشد ، وقد اصطبغت سمعته عند اللاتين بالإلحاد . وهو ليس كذلك في المغرب العربي . فقد أثر عنه أنه قال : « من اشتغل بعلم التشريح ، ازداد ايماناً بالله »(٢) . وإن لم يكن يؤمن بقبول النفوس للفيض من العقل الفعال كما هو شأن الفارابي وابن سينا ، فإنه صرح بإمكانية الصعود إليه « ونستمد

(١) ابن رشد ، فصل المقال ، تحقيق البير نصري نادر ، دار المشرق بيروت ١٩٦٨ ، ص ٥٨ .

(٢) انظر ، د . ليماندنيا ، تهافت التهافت ، مقدمة .

منه هذه الصور كما نستمد الكليات من عالم الحس »(١) . بل إن ابن رشد يذهب إلى تأكيد إمكانية «المعرفة الصوفية » عقلياً . وقد صرح بذلك أثناء المقابلة التي جرت بينه وبين الشيخ محي الدين بن عربي . ونورد هنا هذه المقابلة لطرافتها وغناها بالدلالات . يقول ابن عربي :

« ولقد دخلت يوماً بقرطبة على قاضيها أبي الوليد بن رشد ؛ وكان يرغب في لقائي لما سمع وبلغه مافتح الله به عليّ في خلوتي ؛ فكان يظهر التعجب مما سمع . فبعثني والدي إليه في حاجة ، قصداً منه ، حتى يجتمع بي ، فإنه كان من أصدقائه . وأنا صبي . . . فعندما دخلت عليه ؛ قام من مكانه إلى محبة وإعظاماً ، فعانقني وقال لي : نعم ! قلت له : نعم ! فزاد فرحه بي لفهمي عنه . ثم استشعرت بما أفرحه من ذلك ، فقلت له : لا ! فانقبض ، وتغير لونه ، وشك فيما عنده . وقال لي : كيف وجدتم الأمر في الكشف والفيض الإلهي : هل هو ماأعطاه لنا النظر ؟ ــ قلت له : نعم ، لا ! وبين « نعم » و « لا » تطير الأرواح من موادها ، والأعناق من أجسادها . فأصفر لونه ، وأخذ الإفكل ، وقعد يحوقل ، وعرف ما أشرت إليه (...)

« وطلب بعد ذلك من أبي الاجتماع بنا ليعرض ماعنده علينا : هل هو يوافق أو يخالف ؟ فإنه كان من أرباب الفكر والنظر العقلي . فشكر الله تعالى الذي كان في زمان رأى فيه من دخل خلوته جاهلاً ، وخرج مثل هذا الخروج ، من غير درس ولابحث ولا مطالعة ولا قراءة . وقال : هذه حالة أثبتناها ، ومارأينا لها أرباباً . فالحمدلله

---

(١) انظر د . ابراهيم مدكور ، في « أثر العرب والإسلام في النهضة الأوربية » القاهرة ١٩٧٠ ، ص ١٨٣ .

الذي أنا في زمان فيه واحد من أربابها ، الفاتحين مغالق أبوابها ! والحمد لله الذي خصني برؤيته ! » (١)

نستنتج من هذه القصة أن ابن رشد كان مؤمناً بالتجربة الصوفية ، ويمكننا تقدير هذا الايمان من قلقه وانفعالاته المتعلقة بتطابق المعرفة الفلسفية مع المعرفة الصوفية . كما نرى بوضوح أن ابن عربي يعترف بقيمة الفكر والنظر العقلي اللذين اشتهر بهما ابن رشد . بل أنه يذهب إلى أن المعرفة الصوفية تحتوي ضمناً على الحقائق التي يتوصل إليها الفلاسفة . وكان ابن عربي قد تمنى الاجتماع بابن رشد مرة ثانية . ولكنه لم يوفق إلى ذلك ، بل رآه من خلال حالة روحية يقول عنها بأنه ضرب بينهما فيها « حجاب رقيق » ينظر ابن عربي إلى ابن رشد من خلاله ولكن الأخير لايبصره ولا يعرف مكانه .

لم نكن نريد من هذا الاستطراد تخييب أمل الماديين بابن رشد ولا أن نحسدهم بضمه إليهم . كل ماأردناه هو أن نقرأ ماجاء حول ابن رشد في كتاب « موجز تاريخ الفلسفة » بعد أن نحيط علماً بجانب لم يأخذوه بعين الاعتبار . يقول الكتاب ملخصاً فلسفة ابن رشد : « لكن أفكار ابن رشد المادية هذه لم تخل من شوائب مثالية . حيث تشكل الموجودات ، في رأيه ، مراتبية Hierarchy ، يتربع على قمتها الله ــ « العلة الأخيرة » للوجود ، و « العقل الذي يعقل ذاته » (٢) . ولسنا ندري لماذا لم يكن ابن رشد مثالياً لم تخل مثاليته من جوانب مادية ؟

---

(١) ابن عربي ، الفتوحات المكية ، تحقيق د . عثمان يحيى ، القاهرة ١٩٧٢ ، السفر الثاني ، ص ٣٧٢ ، ٣٧٣ .

(٢) موجز تاريخ الفلسفة ، جماعة من الأساتذة السوفييت ، ترجمة : توفيق ابراهيم سلوم ، دمشق ١٩٧٦ ، ص ١٥٢ .

قد يغضب هذا العرض « فقهاء الماركسية ومريديها » ، وقد يصل الأمر ببعضهم إلى أن يقفز من مكانه ساخطاً ، متسائلاً : اين دور الصراع الطبقي ؟ واين دور « البنية التحتية » ؟ كما لو أن هنالك قوانين صارمة ، صادرة عن مؤسسة دينية ، تمنع المفكرين من النظر إلى التراث العربي الاسلامي إلا من خلال هذه الكرة السحرية التي إذا ماتم التأكد من أنها قائمة على « البنية التحتية » تعلوها « البنية الفوقية » ، فإنها تظهر لنا بوضوح كل التفاصيل الدقيقة لما جرى في الماضي وما سيحدث في المستقبل . وإن الانصياع لهذا التبسيط لمعطيات الواقع ، وتفسير التاريخ من خلال هذا البعد الواحد « المقدس » ، هو الذي يلقي بنا في صميم المغالطة الثالثة التي وقع فيها كتاب « موجز تاريخ الفلسفة » .

وتنحصر هذه المغالطة في تقسيم الامتداد الجغرافي للحضارة العربية الإسلامية ، إلى مناطق اقليمية دخل إليها « النفوذ العربي » (١) . فنرى مثلاً أبابكر الخوارزمي ينتمي إلى « فلسفة شعوب آسيا الوسطى » ، وينضم إليه في هذا الشرف الجديد الفارابي والبيروني وابن سينا ، باعتبارهم « من أبرز مفكري شعوب آسيا الوسطى والشرق الأوسط عصر الإقطاعية »(٢) . كيف نوفق بين هذه الادعاءات ، وبين الحقائق التاريخية والمراجع والوثائق الموجودة بين أيدينا ، والتي تقول

---

(١) انظر ، المرجع السابق ص ١٥٥ . « وقد تطور الفكر الفلسفي هنا (أذربيجان)، كما في سائر مناطق ما وراء القفقاس وآسيا الوسطى ، من خلال الفلسفة العربية — الإسلامية .. وكان بين أعلام المشائية الشرقية المفكر بالهمينار (توفي عام ١٠٦٥ م) . الذي حرر مؤلفاته بالعربية » (!) .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٥٩ .

لنا بأن كل هؤلاء هم عرب مسلمون . وأن كل من تكلم أو كتب بالعربية فهو عربي .

ولا يفوتنا هنا التنوية بجهل المترجم للمصطلح الفلسفي العربي ، فهو يترجم (على سبيل المثـال) كلمة Pantheism كما تلفظ باللاتينية (بانتيئية) ، دون علم منه بأن هنالك مصطلحاً مشهوراً يقابلها هو « وحدة الوجود » يدل على مذهب شغل قطاعاً كبيراً من من الفكر العربي الإسلامي . وإذا كان كتاب « موجز تاريخ الفلسفة » قد أخفق في فهم التراث العربي الإسلامي ، فإن في ذلك دليلاً على قصور المنهج الماركسي في اعادة قراءة التراث . ذلك أنه « لافرق بين تقليد المذهب وتقليد دليله » . كما أن المحاولات العربية التي تستخدم نفس المنهج تضطر بين الحين والآخر إلى إجراء بعض التعديلات والتنازلات « حسب الحاجة » كي لاتصدم « الشعور القومي » . وهذا موقف خطر لأنه لايفصح عن ميوله : أهو تضحية بالمنهج في سبيل التراث أم ترويض بطيء للتراث ؟ وأياً كان الجواب فإنه يتضمن إساءة ما ؛ إما إلى التراث أو إلى الماركسية !

(ب) أما المثال الثاني فهو يصور لنا المزالق التي قد يتعرض لها الباحث في التراث العربي الاسلامي ، إن هو أغفل ماوصفناه بالقواعد الأساسية من أجل التعامل مع التراث ؛ وخاصة إذا كان الباحث غيوراً على التراث.وقد يسيء أصدقاء التراث، دون قصد ، إلى التراث من حيث أنهم جازمون بإحسانهم إليه . ففي مقال للأستاذ حافظ الجمالي بعنوان : « من الفردية إلى التفرد » (الموقف الأدبي عدد ٦٤) يحط المؤلف من قدر « الغزالي » لأنه « لم يأت قط على ذكر الحروب الصليبية ومآسيها ؛ مع أنها كانت قد احتلت القدس عام ١٠٩٩ وأقامت

فيها دولة صليبية . وأن الذي شغله بالدرجة الأولى هو مقاصد الفلاسفة وتهافتهم ، أو ليس الأغرب من ذلك أن يدعو هو في ذلك الحين إلى الصوفية كمذهب للحياة ، في وقت كان القوم فيه في أشد الحاجة إلى دعوة أكثر حرارة للضرب على يد الغازين ؟ أو ليس هذا الذهول نفسه عن حاجات العصر علامة على تخلف عميق ، أصابت معادلته حتى العقول الأكثر صفاء وحملتها على النظر إلى كل شيء من خلالها ؟ » (ص ١٠) . ثم يصل في نفس الصفحة إلى القول بأن : « التخلف العربي أصيل ، نابع من الذات ، وليس بدخيل » . قد نقبل بأن الغزالي لم يأت قط على ذكر الحروب الصليبية ومآسيها ، إذا افترضنا بأن كل مايؤمن به الإنسان يجب أن يصرح به في كتب يؤلفها ، وأن كل مايكتب لايضيع ولايفنى ، إن عدم ذكره للحروب الصليبية أو تنبيه الناس إلى أخطارها لايعني بالضرورة أنه لم يكن يناهضها . كما أن هذا القول ينسحب على ابن رشد بنفس القوة . فلقد توفي الغزالي بعد اثني عشر عاماً من الاحتلال الصليبي ، بينما سمع ابن رشد الذي توفي بعد قرن من الاحتلال بالمزيد من المآسي الصليبية حتماً . وقد أشرنا إلى أن الحضارة العربية الاسلامية هي حضارة دينية بالدرجة الأولى ، وكان الغزالي كمصلح ديني يشعر بأنه على وفاق مع نفسه ، كما يشعر الملتزم بمبدأ سياسي في هذا العصر .

ويرى بعض الباحثين في انصراف الغزالي إلى إحياء علوم الدين ، أنه كان يقوم بعمل إيجابي لا يتنافى مع التصدي للصليبيين . يقول الدكتور جميل صليبا : « وكم كان الاسلام في حاجة قصوى إلى قيام رجل كالغزالي ، يهيء نفسه للدفاع عن العقيدة الدينية ، في الوقت الذي

كان فيه الفرسان الصليبيون في أوربا يتأهبون للهجوم على بلاد المسلمين»(١) ولنفترض بأن الغزالي قد أخطأ في انتقاصه من شأن الفلسفة التي نادى بها الفارابي وابن سينا . إلا أنه كان من أجل هذا الانتقاص يستخدم الحجة العقلية ، وقد قارعه ابن رشد الحجة بالحجة ، وهذا دليل صحة وعافية . وحتى رينان الذي يصف الغزالي بأنه «عاجز عن التفلسف بهدوء » وأنه « منقاد نحو التصوف بخياله المختل »(٢) يعود فينصفه في مكان آخر ويعتبره : « أنه الوحيد بين الفلاسفة المسلمين الذي انتهج لنفسه طريقاً خاصاً في التفكير الفلسفي » . أما كتابه المنقذ من الضلال فيعتبر من الناحية الفلسفية عملاً فريداً . و « لانجد في الآداب العالمية إلا قليلاً من أمثاله من ناحية الموضوع » (٣) .

أما اعتبار التخلف العربي أصيلاً ونابعاً من الذات ، فإن التاريخ يثبت كل يوم بطلان هذا الاعتبار . فالشعب العربي كغيره من الشعوب يتعرض للنكسات ويتجاوزها بطريقته الخاصة . ومن يلقي نظرة سريعة على تاريخنا يجد بأن مركز الوطن العربي كانت تعصف به الغزوات والحروب من كل الأنحاء . وما من منطقة في العالم كنست شرقاً وغرباً واستهدفت قديماً وحديثاً مثل منطقتنا . إن صمودنا وانتصارنا على التحديات هو دليل على بقاء الحضارة التي ننتمي إليها . ولاتريد

(١) المنقذ من الضلال ، تأليف الغزالي ، تحقيق وتقديم : د . جميل صليبا و د . كامل عياد ، دمشق ١٩٦٠ ، ص ٧ .

(٢) ابن رشد والرشدية ، ترجمة عادل زعيتر ، القاهرة ١٩٥٧ ، ص ١٨٠ .

(٣) د . جميل صليبا ، مقدمة المنقذ ، ص ٨ .

أن يصل بنا التشاؤم إلى درجة تستعصي فيها الأمور على الحل . وإن مقارنة التخلف العربي بالنهوض الياباني والصيني والروسي ، دون اعتبار للظروف الموضوعية : السياسية والاقتصادية التي نظر من خلالها إلى المنطقة العربية ؛ لايقوم على دعائم ثابتة . إن استمرار تخلفنا هو موضع رهان من قبل الغرب والامبريالية الصهيونية . وان تحليل التاريخ السياسي للعرب المسلمين وأوربة يشير إلى أن الصدام بينهما كان صداماً مصيرياً . ومنذ أن دخلت الحركة الصهيونية كحليف للغرب ضد العرب ، مانزال في حالة حرب واستنزاف مستمرين . ولكن ثمن هذا الصمود كان التخلف . والمعطيات الجديدة للوطن العربي حالياً تمكن إذا مااستغلت بشكل فعال من تحقيق قفزة واسعة نحو المستقبل .

• • •

بيد أنه علينا ألا ننسى بأن أية قفزة نحو المستقبل ، لابد لها من أرضية صلبة تقف عليها . ولايمكن اغفال دور التراث في معركة المستقبل إلا عن سوء فهم لاإرادي للواقع ، أو عن سوء نية مع سبق الإصرار والتصميم .

فالمذاهب الفلسفية والنظرات التأملية في التراث حينما لاتصدر عن الاعتراف بأولوية التراث كخيار أساسي لاتتورع عن التضحية ببعض الجزئيات أو عن تضخيم بعض المعطيات على حساب البعض الآخر ، كل ذلك لتطويع التراث وقسره على أن يقول ماليس بوسعه

أن يقوله . ولانريد أن يفهم من ذلك أننا ندعو إلى تفسير التراث بالتراث. بل على العكس تماماً ، إننا نود أن نقيم حواراً بين التراث وبين العصر . وإذا كنا ننحاز للتراث ، فإننا لانغفل عن إقامة جسور متحركة ، قادرة على استيعاب اتصال جدلي بين الماضي والحاضر من أجل ابداع المستقبل ، دون الانغلاق في حلقة المذهبية المفرغة ، واجترار بضاعة الآخرين حتى الموت .

* * *

النـور والحجاب
بين التصوف والفولكلور

د. نذيـر العظمة

I فاتحة

في دراستنا السابقة للرمز والرؤيا في المعراج(٥) رأينا أن الأدب الصوفي قد أعطى لهذه القصة أبعاداً فكرية وإنسانية وأخرجها من سياق الأحاديث والأسانيد والتواريخ فانصبت اهتمامات أهل التصوف بالدرجة الأولى على قيمة القصة الرمزية . أضف إلى هذا انهم لم يكتفوا بالتأويل الرمزي للمعراج بل أضافوا عليه عناصر جديدة تعبر لنا عن جوانب من أفكارهم ومعتقداتهم .

إن نظرة متأملة يلقيها الدارس على المعاني التي ترمز إليها الألوان والأنوار والحجب ، والطرق التعبيرية التي استخدمت فيها رموزاً واستعارات وتشابيه ، كفيلة بأن تكشف لنا نفوذ وسيطرة الرمز وتأويل الصوفيين على هذه القصة لا من حيث الإطار والتركيب

(٥) أنظر المعرفة العدد (١٧١) – أيار .

فحسب كما رأينا في دراستنا السابقة بل من حيث الجزئيات والتفاصيل والمغزى العام للقصة التي تتداخل في بناء فكري شمولي متميز تخدم فيه الأجزاء المتنافرة نظاما روحيا كليا منسجما .

II الله والحجاب بين أهل الرؤيا والنقل

تصور أهل التصوف أن بين الله وخلقه حجبا متعددة . وإختصار المسافة بين الخالق والمخلوق والحصول على السعادة إنما يحصل بالخروج من التجزؤ إلى الوحدة والانسجام ولاستكمال ذلك لابد من إزالة هذه الحجب التي تقف بين الخالق وعباده والتوحد به .

إن الأنقى والأتقى من عباد الله والأطهر بصراً وبصيرة يتجاوز الحجب إما بنعمة من الله أو بالمجاهدة والممارسة الصوفية إلى دوائر الكشف والمشاهدة . تسبغ أنوارها كما أسبغت على الرسول العربي الكريم عندما تجاوز سدرة المنتهى في عروجه إلى الحق وانخطافه إلى فلك النور الأعظم في قصة المعراج المعروفة .

وقد خلت الأحاديث الصحيحة من فكرة الحجب هذه واستنكرها ثقاة المحدثين الأوائل وغيرهم من المتأخرين (١) .

مهما يكن ، فإننا نجد في القرآن الكريم آيات ترى الحجاب مجازا بين الله والإنسان كما في قوله تعالى « وما كان لبشر أن يكلمه الله إلا وحيا أو من وراء حجاب » (٢) هذا وقد اختلف الفقهاء وعلماء الحديث وأهل التصوف في معنى هذه الآية وتأويلها كما اختلفوا حول ظاهرة الحجب وما يتصل بها من معاني ورموز فاستنكر الفقهاء وأهل الحديث وجود الحجب وتمسك بها أهل التصوف واستخدموها

لشرح عقائدهم في تحديد علاقة الأنسان بالله وفكرتهم في الوصول إلى وجه الحق وعروجهم إليه على الطريق الصوفي .

إن فكرة الحجب التي تفصل الخالق عن المخلوق بدلالاتها وأبعادها الرمزية هي من المبتكرات الصوفية ومؤثراتها في الأدب الإسلامي . وقد برزت أكثر ما برزت في قصص المعراج وظلت واضحة إلى يومنا هذا في النسخ المتداولة بين أيدي الناس بأشكالها الفو لكلورية والشعبية رغم إنقطاع الوشائج بينها وبين اصولها الصوفيه(٣)

وقد تبدو فكرة الحجب هذه لأول وهلة مبالغة من المبالغات اللفظية إن هي عزلت عن سياقها الحضاري بشكل عام أو اجتزئت عن الموقف الصوفي بشكل خاص إذ ما معنى أن يقف بين الله والانسان سبعون حجابا أو سبعون ألفا وفي عقيدة المؤمن أن الله لا يحده حد ولا يحتجب بحجاب ؟ !

الواقع أننا نجد جوابا على هذا السؤال في شرح مسلم للآية الكريمة الآنفة الذكر في صحيحه فالحجاب كما أشار مسلم يتناول رؤيا المخلوق لا صورة الخالق وفي هذا التفسير البارع لهذه الآية يكمن مفتاح فهم الموقف الصوفي ورمزيته (٤) . ، فالتحجب اعتبره المتصوفة انفصالا للجزء من الكل وحاجزا يعزل الانسان عن الله يتمكن من رؤيا العبد بينما تنزّهت عنه صورة المعبود .

وتتوضح لنا فكرة الحجب وتأخذ مكانها الطبيعي إذا ما وضعت في إطار الفكر الصوفي ونظامه الكلي المنسجم . ففي سياق الموقف الصوفي وحده وتأويله النافذ المتعمق يمكننا أن نفهم فكرة الحجاب والنور ، المخلوق والخالق فهما حقيقيا ينفذ من الشريعة إلى الحقيقة

ويتجاوز أهل الظاهر ـ الحديث والفقه ـ إلى أهل الباطن ويتخطى قشرة العالم إلى روحه ونبضه .

وعلى هذا فنحن إذن أمام منهجين اثنين وبالتالي أمام عقليتين ومزاجين

العقلية الأولى هي عقلية أصحاب النقل الذين يتمسكون بالحقيقة التاريخية المنقولة. هل ورد عن السلف أو لم يرد ؟ أروي عن الرسول ومن روى وصحة الرواية أو عدمها على أصول ومناهج في المعرفة بينها لنا علماء الحديث وما يمكن أن يستنبط من ذلك قواعد وقوانين من القرآن والسنة أو بالقياس والإجماع حسب أصول فقهية محددة واضحة

والعقلية الثانية هي عقلية أصحاب التصوف الذين تهمهم الحقائق الروحية والنفاذ إلى سر العالم وباطنه . فالحقيقة التاريخية عندهم لا تؤخذ كما هي وعلى علاتها بل تؤول وتفسر وفقا لنظام كلي يحاول أن يفهم الكون والكائن والمكون والعلاقات القائمة بينهم جميعا على طريق العقائد الصوفية .

فالحياة باطن وظاهر ، حقيقة وشريعة ، نقل وكشف . والباطن والحقيقة والكشف تأتي أولا عند أهل التصوف بينما الشريعة والظاهر والنقل تحتل الصدارة عند أصحاب الحديث ومن على شاكلتهم .

إن كلا المنهجين وكلتا العقليتين ينطوي على نصيب وافر من الحق إذا أخذنا بعين الإعتبار منظور كل منهما وتكوينه وإختصاصه . ولكن الخطأ الذي ارتكبه نفر من أصحاب الحديث هو أنهم في تجلهم لفكرة الحجاب مثلا أخذوا ،أخذ الحقيقة ما حقه أن يؤخذ مأخذ المجاز والرمز فوقعوا في تناقضات واضحة .

حقا إن أهل الحديث يحرصون على وحدانية الله وتنزيهه ورفع هذه الوحدانية وتجريدها عن الإنسان والعالم وفصلها فصلا حرفيا لا لقاء لهما فيه أبداً . بينما يحرص أهل التصوف على هذه الوحدانية مجسدة تسري في الخليقه والعالم روحا موحدة تنتظم عوالم الصفات والأفعال وتعين الإنسان والكون كصور من التجليات الإلهية المتعددة التي صدرت عن الواحد بالفيض روحانيا كان أو نورانيا أو بالإرادة والخلق .

III النور وظاهرة الحجب عند القشيري وإرهاصات الإشراق

يورد لنا القشيري (١٠٤٧ م) ، وهو من كبار أهل التصوف ومصنفيهم في النصف الأول من القرن الحادي عشر الميلادي ، نصوصاً كثيرة تنطوي على ظاهرة الحجب والنور كأمرين متلازمين في كتاب المعراج . (٥)

وأول ما يطالعنا من هذه النصوص كثرتها وتعددها ولكن هذه الكثرة والتعدد لا تحجبان الفكرة الرئيسية التي تدور حول مفهوم واضح وهو أن الله نور العالم يصل إليه العارج باختراق الحجب أيا كان نوعها .

وإذا كان الوصف والسرد والإغراب قد طغى على هذه النصوص فإن قوة الرمز لم تخنها للدلالة على الفكرة الرئيسية الآنفة الذكر .

وكذلك فإن هذه النصوص بخروجها عن التحديد الفلسفي إلى التشكيل الأدبي الجمالي ذي الدلالات الصوفيه لا يضعفها بل يسبغ عليها قيمة جمالية ولذة فنية .

وإذا كانت الجزئيات والتفاصيل في أوصاف الحجب وأنواعها قد استغرقت مساحة واسعة نسبيا فقد تم ذلك كله لخدمة الفكرة الرئيسية من تشديد العزيمة على إزالة هذه الحجب على كثرتها والوصول إلى دائرة النوّر الأعظم والتوحد بنعمة المشاهدة .

طبعا يختار القشيري هذه النصوص من تراث الحديث ولكنه يحتفل بالنصوص أكثر مما يحتفل بالأسانيد مع حرصه على إيرادها .

ومن أبرز النصوص التي يوردها لنا القشيري نص يصف لنا أول ما يصف سمك الحجب وأنواعها من العناصر وتعددها والمسافات التي تفصل بينها وفي عروج الرسول إلى الملأ الأعلى يقف جبريل عند سدرة المنتهى ولا يتجاوزها أما الرسول فيتقدم ليخترق الحجب كلها نحو العزة الالهية بلا واسطة ويتخطى نحو سبعين حجاباً ثم يمتطي الرفرف إلى فلك العرش فيفرخ روعه في دوائر النور وتهدأ نفسه وتتضح له الرؤيا (٦) .

إن أغلب النصوص التي يوردها القشيري لا تخرج عن هذا الإطار إلا بالتفصيل ولكنها تتفق جميعا بكونها تحدد أن الرسول بعد اختراق الحجب رأى نورا تعجز عن وصفه الكلمة ، يكاد سنا ضوئه يخطف الأبصار ، وأن الرؤيا مع جواز حصولها بالعين ولكنها رؤيا القلب انسجاما مع معتقدات الباطن الصوفية وخلافا لرؤيا الحس أو الرؤيا المزدوجة رؤيا البصر والبصيرة التي استقر عليها ابن عباس ونقلها عنه ورواها أهل الحديث (٧) .

وتنطوي اختيارات النصوص للقشيري على نزعة اشراقية مبكرة

إذ يتمركز أغلبها على التشديد على النقيضين الحجاب والنور في مقابلات واضحة .

ولاهتمام القشيري بالجانب الرمزي من النصوص والأحاديث فإنه يصرف النظر عن مشاكل الإسناد فيها بل هو يروي ما فيها من زيادات أو إضافات كالنص الذي رواه عن إبي حذيفة ابن بشر القرشي البخاري بإسناد ضعيف ومتن فيه زيادات رواها القشيري لانه لا وجه للاعتراض فيها في تقديره .

وإذا كان القشيري ذا نزعة إشراقية في إختياراته فهو لا يقل نزوعا إلى الإشراق في تفكيره فيكون شأنه في هذا المقام شأن ابن سينا (٩٨٠ – ١٠٣٧ م) . بمعنى أنه قد سبق الإشراقيين ومهد لهم ونذكر منهم على التخصيص الغزالي (١١١١ م) والسهروردي القتيل (١١٥٣ – ١١٩١ م) .

يعتقد الإشراقيون أن الله نور ولهذا النور مراتب ودوائر وأفلاك تقف بين الإنسان والله معارج متدرجة غمرها النور الإلهي بالفيوضات في حركة نازلة من أعلى إلى أدنى ، من الواحد إلى المتعدد ، من الله إلى الإنسان والعالم .

وجاء أهل التصوف ليردوا اتجاه هذه الحركة ويسيروها من أدنى إلى أعلى ليردوا الفيوضات إلى مصدرها ، ليرجع المتعدد إلى الواحد ويعود الإنسان إلى الله وبذلك ينتفي الانقسام والتجزئة بالوحدة ويحصل على السعادة .

وما عبرّ عنه الإشراقيون بالدوائر والأفلاك والمراتب لفيوضات النور الإلهي أشار إليه أهل التصوف بالحجب مجازاً ورمزاً لا سعادة

للانسان عندهم إلا بالعودة إلى الله واختراق الحجب للوصول إلى نبعه ومصدره والتوحد بمشاهدة النور الأعظم .

فالإنسان الصوفي ينجذب إلى النور الذي عنه صدر ولكن تقف بينه وبين هذا النور موانع وحواجز وحجب منها حجاب البشرية وحجاب العالم ونزع هذه الحجب لا يتم إلا بنعمة من الله أو مجاهدة وإرادة وهذا هو جوهر معنى السلوك عند أهل الطريق .

الانسان إما أن يكون حجابا أو نوراً - فلكي يخترق العالم إلى الله ، والقشرة إلى الثمرة - ما عليه إلا أن يكسر صدفة الطينية التي تحجب الجزء عن الكل وينقي الروح من شوائب الأرض في حج صاعد إلى النور من دوائر الملأ الأعلى .

وتتجلى لنا أيضاً نزعة القشيري الإشراقية المبكرة في كتابه اللطائف إذ يحدد لنا أربع مراتب من الأنوار . وتختص كل مرتبة من هذه المراتب بمرحلة أو بأخرى من مراحل السلوك الصوفي التي تتجلى للإنسان السالك على الطريق . وتتدرج هذه المراتب كما يلي :

أولا : نور المراقبة ، مراقبة النفس ومراقبة البارئ .

ثانيا : نور الحضور الإلهي الذي يتجلى للنفس المتأملة ويؤنسها .

ثالثا : نور الكشف .

رابعا : نور المشاهدة .

وتتوج هذه المراحل الأربع مرحلة أخيرة تختص بأنوار التوحيد حيث تتجلى صفات خالق الكون الوحدانية للسالك إذ تعجز الكلمة أو

الإشارة التعبير عنها كأنما الرائي والمرئي والرؤيا نور على نور يستكبر إشعاعه على حدود العبارة والصورة .

ويرافق كل مرتبة من مراتب النور هذه مرتبة مخصوصة من الإشراق والإدراك والرؤيا في نفس السالك وقلبه تتدرج كما يلي :

أولا : رؤيا القدرة الإلهية العاملة التي تتجلى في الخليقة والعالم .

ثانياً : رؤيا النفس والقلب التي تتجلى عن الحضرة الالهية

ثالثاً : رؤيا تجلي الصفات التي تحصل في نور الكشف لوحدانية الخالق .

رابعاً : رؤيا الوصول والمشاهدة التي تتم بالخروج من التجزؤ إلى الوحدة حيث ينقلب ليل السالك نهاراً ساطعاً وتنهتك أمام رؤياه كل الحجب وعلى الأخص حجابا الخليقة والعالم فتتجلى عن الواحد الأحد (٨) .

ولم تقف النزعة الإشراقية عند هذه الحدود بل تطورت على يد الغزالي والسهروردي اللذين أرسيا دعائم هذا المذهب وأركانه ورسما له اتجاهاته المتطورة وغاياته . الأول في كتابه مشكاة الأنوار إذ اعتقد أن الاشراقات في النفس إنما تحصل متوازية مع مراتب مختلفة من العرفان.والعرفان في المصطلح الصوفي هو المعرفة بالتجربة والذوق. ويجري هذا العرفان على سلم متصاعد من المشاهدات والكشوف والتجليات لحقائق الكون وأسراره وأسرار مبدعه ومكونه هذا النور الأعظم الذي يتسلمه قلب المؤمن بالذوق على مراتب تتدرج معراجاً فصل درجاته الغزالي في مشكاة الأنوار . (٩)

أما السهروردي فجعل من الاشراق مذهباً كلياً متكاملاً في كتابه **حكمة الاشرق** . فالنور الأعظم هو مصدر الوجود والموجودات ، يتجلى في الشمس والنار كما يتجلى في الملائكة. وأهل الحكمة والإشراق الذين يتخطون الوسائل المنطقية الأرسطية في الوصول إلى المعرفة ويؤ كدون على أهمية التأمل والحدس والإشراق . لذلك نرى السهـروردي يتجاوز الفارابي واستاذهما أرسطو إلى النبي إدريس الذي تعتبره تقاليد الحكمة المشرقية رأس المعرفة ونبي العلوم والفنون والحكمة التي تنبع من اضاءات النفس بالحدس والإتصال بواسطة الوحي لاالمنطق ، بالنور الأعظم .

وتتوضح أهمية الدرجات والمراحل التي يتجلى فيها هذا النور في السموات والأفلاك والنجوم والمخلوقات في كتاب **هياكل النور** . وكلمة الهياكل هنا إنما تعني نظام المراتب الذي ألمعنا اليه والذي عبر عنه بالحجب في الآداب الصوفية(١٠) .

كثيرة هي الحجب التي تحول بين الانسان ومصدر النور وتمنع أبصارنا من رؤية الحقائق الكونية . والمؤمن الحقهو الذي يخترق قيود الحجب التي تشده إلى الظلمة وينخطف الى عالم النور إما بالجذب والنعمة التي تخرق مراحل الحجب كلها إلى الحضرة الإلهية أو بالمجاهدة وعبور المراتب مرتبة مرتبة .

وهل الحياة غير هذه المرحلة الدائمة ؟ رحلة الفرع إلى الأصل والسفر في دوائر النور صوب النور الأعظم الذي تحول بين أعيننا وبين رؤياه حجب العناصر وحجب الصفات وحجب الأعمال .

ومتى تنسحب هذه الحجب عن رؤيا المؤمن يشع نور الله في قلبه أو يفيض ويمتلىء وجوده بوجود المبدع ، النور الحقيقي الذي تلتقي الإنسانية في سطوعه وتتوحد كلا لايتجزأ في إشراقه .

وعلى هذا فإن بعض النصوص التي أوردها القشيري وغيره تتشكل فيها الحجب من عناصر الطبيعة . فبين جملة العرش من الملائكة وسكان سدرة المنتهى تنتصب خمسة حجب ، حجاب من الضوء وحجاب من النار وحجاب من الثلج وحجاب من الغيم وآخر من الصقيع ، فلولا هذه الحجب لالتهمت الملائكة إشعاعات حملة العرش الذين يضيئون السدرة وتنعكس أنوارهم من هناك على السموات الدنيا (١١) .

ثم إن هناك ملكاً خاصاً لهذه الحجب يطلق عليه ملك السرادقات أو الروح الذي توكل إليه وظيفة السماح بالدخول إلى دائرة النور الأعظم ووظيفة إسدال الحجب أو كشفها عنه .

IV ابن عربي والتأويل الصوفي للحجب

وقلما نرى نصاً للمعراج بدءاً من القرن التاسع حتى القرن التاسع عشر لايحتفل بظاهرة الحجب هذه ولكن الأبعاد الفكرية والنفسية والرمزية التي تعطي لهذه الظاهرة تختلف من نص إلى آخر (١٢) .

فهي تكتسي أهمية بالغة في تفكير ابن عربي ومؤلفاته لأنها كما رأينا عند القشيري لاترتبط بالرؤيا فحسب بل تقترن بمرتبة من مراتب المعرفة . والمعادلة الفكرية التي يقدمها لنا ابن عربي تتلخص كما يلي :

إن غياب الله في حياة الإنسان هو الحجاب ؛ ورفع الحجاب هو في حضوره في هذه الحياة . والمشاهدة سواء أكانت كشفاً أو رؤياً أو نوراً يشع في حياة المؤمن ، ليست ببساطة غير حضور الله في قلبه وهي الحالة التي عبر عنها بوحدة الشهود . وغيابه هو حضور الإنسان هذا الحضور الذي يقوم حجاباً بينه وبين المشاهدة والوحدة .

فالوجود واحد وإن تعددت الأشكال والمظاهر .

إن الإنسان والطبيعة والكون كلها تجليات للواجد (١٣)

فالأنا إذا تخطينا التجزؤ هي الهو والهو هو الأنا عندما يحقق الأنسان وترتفع الحجب . ويسهل عندئذ فهم مقولة الحلاج « أنا الحق » . ومافي الجبة غير الله – ويتوضع لنا معنى البيتين المشهورين :

انا من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا
فإذا أبصرتني أبصرته وإذا أبصرته أبصرتـــنا

يسيطر الانفصام ويستحوذ التجزؤ عندما نعجز عن هتك حجب الأنا عن الهو فنرسف في عبودية الأشكال بلا حرية . والحركة الوحيدة هي كسر هذه العبودية والتحرك نحو النور واختراق المسافة بين الأنا والآخر ، بين الأنا والله .

عندما تطغى علينا رؤيا الحس نبقى أسرى العبودية . أما إذا تجاوزنا رؤيا الحس هذه إلى رؤيا القلب والنفس التي تجعلنا ندرك أنه مامن عبودية لغير الله وبمجرد تحررنا من عبودية الأنا وهتك الحجاب وإدراكنا لعبوديتنا لله نخرج منها إلى التوحيد بالمشاهدة والوحدة .

افتن أهل التصوف منذ البسطامي باستخدام الرؤيا وما يرافقها من

عناصر الإضاءة والنور وإشعاع الله على العالم من خلال الانسان . بالحدس والكشف يقطع الانسان السالك على الطريق المسافة بين ظلام العالم وإشعاع الله وبالرؤيا التي عبر عنها أهل الطريق بوحدة الشهود في دائرة النور الأعظم ووحدة الشهود هي بمثابة حجر الزاوية من عقائد الصوفية .

وجاءت ظاهرة الحجب لتخدم فكرة وحدة الشهود وترتبط بها فكان النقيضان الحجاب والنور في جدلية صوفية مثالية مدورة . فالانسان إما أن يكون حجاباً مسدود الرؤيا أو نوراً في حركة دائمة ، بصيرة تتجه إلى الوحدة .

وبينما يشير البسطامي إلى ظاهرة الحجب إشارة عابرة في رؤياه ، فإن ابن عربي يتوسع في هذه الاشارة ويقرنها بدلالات فكرية وصوفية متميزة (١٥) .

أما فريد الدين العطار فيستبدل بفكرة الحجاب الوادي ويجعل من تجاوز الأودية بديلاً لتجاوز الحجب ولكنه في مواضع أخرى من كتابه منطق الطير يشير إلى الحجب إشارة عابرة . مهما يكن ، فرحلة العطار صوب « السيمرغ » (١٦) كرؤيا البسطامي ومعراج ابن عربي تؤول إلى المشاهدة والوحدة ، وإن اختلفوا جميعاً في تصوير هذه الوحدة والمعاني المقترنة بها . ويتميز البسطامي عن زميليه بشطحات رؤياه وحدتها على حين أن العطار يتوهج بشدة التصور وبعد الخيال . ويتعمق ابن عربي في أبعاد التأويل الصوفي فيشير إلى حجب كثيرة في فلك اللوح المحفوظ من كتابه **الاسراء إلى مقام الأسرى** ، فالسالك على الطريق الصوفي أو الصاعد على معراجه يواجه في الفلك المذكور حجباً

كثيرة قبل الوصول إلى الملأ الأعلى . وابن عربي لايختص هذه الحجب بنظام أو نسق معين على كثرتها وتعددها بخلاف مافعل في أول الرحلة من الأندلس إلى بيت المقدس ؛ الأمر الذي سنعنى به بتوسع فيما يلي :

يميز ابن عربي ثلاثة أنواع من الحجب من باب « سفر القلب » (١٨) في معراجه يصفها للسالك في الطريق من الأندلس إلى بيت المقدس فتى روحاني الذات سماوي الصفات يمثل مظهراً من مظاهر الوحي في تصور ابن عربي ورمزيته .

ويعتقد ابن عربي ان قيادة الوحي وحدها كفيلة بتجدد الإنسان والبشرية وبه تتم ولادته الروحية الجديدة التي يبشر بها الشيخ الأكبر في كتبه .

وتشف الحجب التي يتكلم عنها ابن عربي عن نظام فكري صوفي متكامل يتناول الإنسان والله والحقيقة كما يتناول الشريعة والمعرفة تناولاً قادراً بإيجاز وتركيز ورؤيا نافذة .

يعلن بلسان الفتى النوراني أن هناك ثلاث فئات من الحجب تقف بين الانسان والله ، وبين الإنسان ونفسه ، وبالتالي بين الإنسان والحقائق الكلية للكون .

ويتوازى مع هذه الحجب ثلاثة أنواع من الرؤيا وثلاثة أنواع من أصحاب المعرفة تتدرج كما يلي :

الفئة الأولى هي فئة أصحاب الحقيقة وهم أهل التصوف الذين يخترقون حجب المادة إلى الروح الكلي ، الحجب التي ترمز إلى العالم الفيزيائي عالم الصفات والظواهر وعالم الحواس .

والفئة الثانية هي فئة أصحاب التفريق وهم أهل الفقه والحديث الذين يركزون معرفتهم على الشريعة دون الحقيقة وعلى الظاهر دون الباطن في تحديد علاقة المؤمن بالله والانسان والعالم .

والفئة الثالثة هي فئة البرزخ الذين يقفون موقفا وسطا من الفئتين المذكورتين فلا هم من أصحاب الحقيقة ولا هم من أصحاب الشريعة .

ويعتبر البرزخ بمثابة مطهر لأهله ، وربما عنى المؤلف بهم جماعة علم الكلام والفلسفة ، فإن هم طهرت أرواحهم يستطيعون أنيتجاوزوا عالم الصفات والظواهر إلى عالم الحقيقة والروح حيث يكمن أصل الشريعة وما خفي من الظاهر .

وهكذا نرى أن ابن عربي يصنف لنا ثلاثة من أصحاب المعرفة الذين يملكون ثلاثة أنواع مقابلة من الرؤيا تخترق أنواعاً مقابلة من الحجب .

والجدير بالذكر أن ابن عربي يستعيد لغة الرمز والأحجار الكريمة وألوانها المتنوعة ليعبر لنا عن نظريته في التأويل الصوفي للحجب وآرائه في معرفة الحق والخلق في هذه المرحلة من تفكيره .

ويأتي في المرتبة الأولى من هذه الحجب حجاب أهل الحقيقه وهو حجاب مكلل بالياقوت الأحمر .

أما حجاب أهل التفريق فهو مكلل بالياقوت الأصفر ويأتي في المرتبة الثانية من سلم القيمة .

أما حجاب الياقوت الأكهب فيشير إلى أهل البرزخ ورؤياهم فالأحمر والأصفر والأكهب ألواناً كانت أم حجباً تشير بالتتابع

إلى الذات وأصحابها ثم أهل العبادات والأفعال والصفات الإلهية وأهل النظر فيها التي تحول حجبها جميعا بين البشرية والحقيقة وبينها وبين أصلها ومصدرها .

وعلى هذا فابن عربي يستخدم ظاهرة الحجب من ضمن منظور صوفي يتجاوز تناقضات الحق والخلق ، الاسم والرسم الروح والمادة ، إلى نظرة شاملة في وحدة الوجود والمعرفة حيث يتجاوز العارج كل المراحل إلى وحدة الشهود ومنها إلى وحدة الوجود فتنجلي لقلبه وعقله أن المظاهر متعددة والوجود واحد .

فمن كان له عين أهل البرزخ فإنه يحتاج إلى صفاء الرؤيا وطهارتها .

أما عين أهل التحقيق فإنها تتجاوز التعداد إلى الوحدة وتتخطى المظاهر إلى الجواهر .

على حين أن أهل التفريق بين الحقيقة والشريعة يقفون عند حدود العالم المرئي المحسوس الملموس المشموم المسموع عالم الصفات ولا يمكنهم تجاوز ذلك فهم محجوبون عن الحق بالحواس وعنه بها والموحدون أهل الحقيقة هم وحدهم القادرون على تجاوز الحجب كلها والوصول إلى جوهر العالم .

النور والحجاب بين التصوف والفولكلور

في الرواية الشعبية المنسوبة إلى ابن عباس يمر الرسول « صلعم » على بحار من نور قبل أن يصل إلى فلك الحجب ويعمد في أنوار كل بحر منها فتتجلى له تبعاً لذلك معاني الحياة والموت ومراتب القدرة الإلهيه (١٩) .

وتبدو العلاقه واهيه بين عمادة النور هذه وبين درجات العرفان التي يبلغها المصطفى في عروجه في الروايات الشعبية الأخرى للقصة وهي في معظمها تنزع نزعة الإدهاش والإغراب ولكن العلاقة المذكورة تتضح شيئا فشيئا في المعاريج ذات المنحى الصوفي التي تربط ربطا محكما بين الرمز والمرموز وبين الفكرة والصورة كما تتسم بالغموض وتتشح بالابهام .

أيا كان الأمر فلا بأس من أن نستعرض مسافة النور أو نقطعها مع سيد العارجين قبل الوصول إلى مرحلة الحجب النهائية التي يهتكها العارج فتتجلى عن الاسم الأعظم .

وما النور وألوانه والبهاء ومظاهره والجلال وأنواعه والدخان والظلمة وما إليها غير أغشية تغطي على بصر المؤمن الذي لا تعجز بصيرته عن الوصول إلى وجه الحق .

يقول المصطفى « إلهي مولاي وسيدي غشي بصري نورك وبهاؤك وجلالك لكني أراك بقلبي » (٢٠) .

وزج المصطفى في بحار النور هذه وعمادته فيها تأتي تلبية للأمر الإلهي مباشرة قبل هتك الحجب حيث يتخلف جبريل عن الرسول ويتركه وحده يتجاوز المقامات التي يحترق غيره فيها من شدة النور وسطوعه .

هذا النور الذي يتشكل بحاراً تفصل بينها مسافات هي في التقدير مئات من الأعوام تختصر إشراقات النفس وإضاءتها ذوقاً وعرفاناً ونعمة سابغة من النور الأعظم على قلب المؤمن السالك المجاهد .

وينتقل الرسول في معراجه من بحر النور الأبيض إلى بحر النور الأخضر ثم إلى بحر النور الأصفر ثم يخرج منه إلى بحرمن النور الأسود فيهوي ساجداً على شاطئه يطلب الكلام والمؤانسة من الله في فلك الوحشة والوحدة الذي يمثل درجة من درجات الصعود للنفس في خروجها من مدارات الجسد إلى أفلاك الروح العليا . إن التفرد والتوحد والتجرد عن الكائن الآخر والرحلة إلى الاسم الأعظم هي من أسباب هذه الوحشة والثمن الذي يدفعه العارج في صعوده وبالتالي عرفانه وذوقه وما يصاحب ذلك كله من دهشة وحيرة في الأفلاك حيث يتعرف العارج في كل مدار منها على قدرات إلهية متنوعة إلى أن يهتك الحجب ويكحل ناظريه بنور الحق .

ويأتي ترتيب الحجب التي يهتكها الرسول قبل المشاهدة في الرواية الشعبية لابن عباس كما يلي :

سبعين ألف حجاب من در أبيض ، سبعين ألف حجاب من زمرد أخضر ومثلها من استبرق ومثلها من سندس ومثلها من نور ومثلها من الظلمة ومثلها من المسك ومثلها من العنبر ومثلها من الملكوت ومثلها من الجبروت .

ثم إلى حجاب الدخان فالنور فالعز فالكمال فالقهر فالعظمة فالوحدانية فالصمدانية فالبقاء فالعلى فالكبرياء فالحضرة الإلهية فيقول لما وصلت إلى حجاب الفردانية نظرت إلى الوحدانية وإذا النداء من الله تعالى : إرفعوا الحجب بيني وبين حبيبي محمد فرفعت حجب لا يعلمها إلا الله تعالى (٢١) .

ويبلغ مجموع هذه الحجب المفردة الأخيرة ثمانية عشر حجاباً وتقع في ثلاث فئات :

أولا : حجب من جواهر وأقمشة .

ثانياً : حجب من ضياء وظلمة ودخان وعطور .

ثالثا : حجب ترمز إلى صفات الله الحسنى وأسمائه وقدراته .

قد يحسب القارئ لأول وهلة أنه ما من نظام خفي يربط ترتيب هذه الحجب معا في الصورة التي وردت عليها في هذا النص ولكن عند التحقيق يتبين لنا أنها تتدرج من مستويات المحسوس إلى مستوى المفهوم أي أنها تتدرج من المشخص والمجسد إلى المجرد .

والسلم الخاص الذي ينتظم الترتيب العام هو انتقال العارج من المرئي إلى الملموس إلى المشموم إلى المفهوم وأخيراً إلى التصوري .

ويتبين لنا أن الحجب ما هي إلا مراحل على الطريق الصوفي أعلاها حجاب التوحيد وأدناها حجاب العالم . وهكذا تقف الوحدة نقيضا للتعدد والإنسان إما أن ينحدر بهذا أو يسمو بتلك. فإغراءات الحواس التي تتمركز في حجاب العالم تحول بين المؤمن والتوحيد الصحيح وبمجاهدتها وهتك حجبها يصل العارج إلى وحدة الشهود (٢٢) .

وبعبارة أخرى ، يخرج الصوفي من قيود العالم ويعرج من مقام إلى مقام ، يهتك الحجب فتتولد في النفس حالاتها المتسامية وتجلياتها المضيئة الأمر الذي عبرت عنه رموز المعراج وصورت إطاره وتركيبه والحركة فيه في اتجاهات متنوعة .

وبلغة أكثر معاصرة ، يخرج الصوفي من قيود العالم وأشكاله

المتنكرة ، يتعرى من الملكية والمهنة والطبقة وإذا اقتضى الأمر يتحرر من الأسرة كما فعل الغزالي حين رفض كل هذه الارتباطات المريحة وخرج في حج مكاني ورمزي في آن إلى مكة المكرمة بحثا عن الحقيقة والنور .

وهكذا نرى أنه يمكن القول إن الصوفي في سلوكه أو في معراجه يرحل من جسد العالم إلى روحه ، من قشرته إلى لبه من ظاهره إلى باطنه .

والشرط الصوفي هو دعوة لسيطرة الوحدة على التعدد والكثرة ، إستئصال الفوضى بالرؤيا الواحدة .

هو رفض للظاهر الذي لا يقوم بنفسه بل بغيره وتعريته عن حقيقته وأسه .

وقد يكون التأمل إحدى الوسائل التي يتوسلها السالك إلى الوصول . لكن الممارسة الوجودية ورفض الظاهر وأشكاله المسيطرة الخداعة شرط أساسي لهذا الوصول . هذا هو المعنى الحقيقي لمصطلحي السلوك والعروج الذين اتشحا بالغيب والعبارة الدينية . فالإسراء والمعراج رموزاً وأسماء وحركات ، والسلم العجائبي والبراق والارتقاء في أفلاك السموات السبع واختراق الحجب إلى النور والتقلب بين الجحيم والنعيم ، كل هذا ماهو إلا قصة رمزية لا تقصد لذاتها بل لما تتضمنه من معانٍ أخلاقية ومغازٍ روحية وممارسات وجودية فصلنا بعضها في هذه الدراسة .

وليس الصوفي إنسانا خانعا في تكية أو زاوية أو خرقة بل إنسان ثائر يؤمن بالحق ويرحل إليه ويمارسه في حياته ، يجهر بما يعتقد ولو كلفه ذلك الموت والشهادة كما جرى للحلاج الذي صلب في بغداد

(٩٢٢ م) . ولكنه ينهض من الموت في أجيال مقبلة شاهداً على بطلان العالم وفساده متى تخلى عن الحق .

إن بقاء الله وفناء ما سواه ، وحدانيته وشهود المؤمن لهذه الوحدانية هي طريق الأنسان الصوفي وخروجه من التمزق والانقسام إلى الوحدة والانسجام . وتأكيد له على أنه بعض من روح الله وصورته وخليفته على الأرض .

فلماذا إذن لا تلتئم الأجزاء في الكل وتنهض الحجب والحواجز في كل مكان بالممارسة الوجودية لوجود الحق والرحلة والثورة ورفض الأوضاع المريحة والموت إن إقتضى الأمر ؟

وأهل التحقيق الذين يسلكون في الشرط الصوفي أو يرتعون على معاريجه لا ينزهون الله والحياة عن معرفة الحواس فحسب بل يهدمون حجبها وحواجزها : يتجاوزون الأسماء والصفات إلى الذات .

ومتى أحللنا الأسماء مكان الذات، والصفة مكان الموصوف، خرجنا من التحقيق إلى التفريق ، من رؤيا الوحدة إلى رؤيا الكثرة ، من التوحيد إلى الشرك.

من هنا نفهم أن عملية الحجب التي يهتكها السالك أو العارج أسماء كانت أو صفات ، عطوراً كانت أو دخاناً أو ظلمة هي علامة خروجه على فساد العالم وبطلانه وبقاء الحق واستمراره وهي نفاذه من الصفات إلى الذات ؛ ومساره ومسافة عروجه إلى الحق والنور الأعظم . هذا هو المعنى الحقيقي للتجربة الصوفية التي أساء تقييمها بعض الدارسين فأصاب آدابها ما أصاب من تنكر وإهمال حاولنا مخلصين أن نسد خلله في دراستنا هذه لمصادر الأدب الاسلامي ومعانيه .

مراجع البحث :

١ - مسلم ، صحيح مسلم ج ١ ، (القاهرة ، لا تاريخ) ص ١٠٩-١١١-١١٢-١١٥-١١٧-١٤٨ .

انظر أيضاً عبد الرحمن بن الجوزي كتاب الموضوعات ج. ١ص ١١٦ - ١١٧

انظر أيضاً الترمذي صحيح الترمذي (المدينة ، لات) ص ٩٢ - ٢٠٩ .

انظر أيضاً السيوطي ، الخصائص الكبرى ج ١ (القاهرة ، لات ص ٢٤٩ - ٢٧٧ .

٢ - قرآن كريم ، سورة ، ٤٢ . آية ٥١ .

٣ - لانرى ذكراً للحجاب في قصة المعراج التي أوردها ابن اسحق في السيرة و كذلك تخلو منه رواية صحيح البخاري ج ٣ (القاهرة - ١٩٣٢) ص ٦٦ - ٦٧ .

٤ - انظر فوق رقم ١ .

٥ - القشيري كتاب المعراج (القاهرة - ١٩٥٤) .

٦ - نفس المصدر ، ص ٥٨ - ٦٢ .

٧ - انظر أيضاً ص ، ٥٦ -٥ - ٥٤ ، ٦٠ - ٦١ .

٨ - القشيري لطائف الإشارات ، ج ٣ (القاهرة ، لات) ص ٢٨٤ - ٢٨٥ .

٩ - الغزالي مشكاة الأنوار (القاهرة - ١٩٦٤) قدم له وحققه أبو العلاء العفيفي ص ٥٣ - ٥٥ - ٥٧ - ٥٨ - ٦٠ - ٦١ ، ٦٧ .

١٠ - السهروردي هياكل النور (القاهرة ، ١٩٥٩) حققه محمد علي أبو ريان . انظر ص ، ٨٠ — ٨٤ ، ٨٨ - ٩٠ .

seyyed Hossein Nasr, Three Muslim Sages, Cambirdge, Massachusetts

انظر أيضاً : ٨٢ - ٥٢ ، ١٩٦٤.

١١ - القشيري كتاب المعراج ، ص ، ٥٣ - ٥٤ .

١٢ - انظر قائمة كتب المعراج التي أحصيناها في دراستنا بالانكليزية ، تحت رقم ١٨ .

١٣ – ابن عربي ، الفتوحات المكية ج ٣ (القاهرة ، لات) ص ، ١١ – ١٢ .

١٥ – أخبار الحلاج تحقيق ل. ماسينيون وب كراوس (باريز ١٩٣٦) ص . ١٠٨ .
انظر أيضاً الغزالي مشكاة الأنوار ص ، ٥٧ .

١٥ Nicholson Reynold. A « An Early Arabic version of the Miraj of abü yazid al - Bistami » Islamica vol II 1926 pp. 402 — 415. 1976

١٦ – انظر دراستنا السابقة « الرمز والرؤيا » في المعرفة– العدد١٧١–ايار ١٩٧٦ .

١٧ – ابن عربي ، الإسراء إلى مقام الأسرى « الرسائل » حيدر أباد الدكن ١٩٤٨ ، ص ، ٥٨ – ٥٩ .

١٨ – نفس المصدر ، ص ، ٥ . انظر أيضاً دراستنا بالانكليزية .
Nazeer el - Azma « some notes on the Impact of the story of The MIraj on süfi literature the muslim world hartford seminary found ation, lxIII, No 2 1973, pp. 93 — 104.

١٩ – معراج ابن عباس (دمشق ، لات) ، ص ، ٢٢ – ٢٥ .

٢٠ – نفس المصدر ، ص ، ٣٠ .

٢١ – نفس المصدر ، ص ، ٢٦ – ٢٧ .

٢٢ – تاج الدين العثماني النقشبندي من دطي (١٠٥٠ هـ) في كتابه تحفة السالكين في ذكر أخبار تاج العارفين ، يقول إن السالك يتم مقامات أو مراحل سبعاً على الطريق وفي كل مقام يزيل عشرة آلاف حجاب حتى يتم في المقام السابع سبعين ألف حجاب .
ويصل إلى وجه الحق . ذكره المجبي ج ١ (بيروت ، لات) ص ، ٤٢٩ .

★ ★ ★

التقاليد

في الفن التشكيلي السوري المعاصر

أ. بغدانوف ترجمة : هاشم حمادي

نشرت هذه الدراسة في مجلة « الفن » (العدد الأول ١٩٧٦) التي تصدر عن وزارة الثقافة واتحاد الفنانين وأكاديمية الفنون في الاتحاد السوفياتي . ونظراً لأهميتها البالغة فقد نقلتها دون اختصار يذكر ، وكلي أمل أن يجد فيها القارئ العربي المعرفة والفائدة . المترجم

في السنوات الأخيرة بدأ نفوذ الفن السوري وهيبته يزدادان في الحياة الفنية في الشرق العربي . وتعود هذه الظاهرة إلى مسيرة تطور الفن السوري المعاصر الفتي نسبياً . فهو يتميز بالاتجاه الديمقراطي في البحث الإبداعي ، وبالطابع الواقعي العام ، والاهتمام المتزايد بالموضوع الشعبي ، وبالاستخدام الدائم للأشكال والأساليب الفنية المحلية . ثم إن وحدة الاتجاهات الفكرية – الفنية لدى الفنانين ورغبتهم في التعامل مع الأحداث المعاصرة ، وربط نشاطهم بحياة المجتمع كل ذلك يعطي أعمال الفنانين السوريين التقدميين العمق والهدفية الاجتماعية .

إن مسيرة ظهور المدرسة الوطنية السورية ونموها ، لاينفصلان عن النهضة الثقافية المشتركة التي شهدتها البلدان العربية في مرحلة مابعد الاستقلال . وفي سورية ذات التقاليد الفنية الراسخة والطويلة الأمد تتوفر إمكانيات واسعة لتطوير الثقافة الوطنية . وفي ظروف ترسخ الوعي القومي والتطلع نحو المسيرة التاريخية المستقلة ، تلعب دراسة التراث الثقافي دوراً هاماً . وفي الوقت نفسه فإن استخدام الأشكال المتعددة للتقاليد الفنية الأوربية جاء مصدراً جديداً لتشكل الفن السوري المعاصر . ويعتبر التطلع نحو قرن ثمار التجربة الفنية الوطنية والأجنبية صفة مميزة للكثيرين من الفنانين العرب ، المنتسبين إلى الأجيال المختلفة ، والذين ينفذون هذه المهمة كل حسب طريقته .

فإذا كانت الصفة المميزة لتطور الفن المصري المعاصر تلاحظ بشكل خاص في فن النحت ، المرتبط بشكل وثيق بالتراث البلاستيكي (العجائني ، اللدائني ، النحتي) القديم ، فإن فن الرسم يحتل في سورية المرتبة الأولى . فخلال الأعوام الثلاثين من عمر الجمهورية العربية السورية ، ظهرت في مؤلفات الرسامين ، وبكل وضوح ، الملامح الأساسية التي تسمح بتقييم الفن السوري ككل . وعلى الرغم من أن الحياة السياسية ـ الاجتماعية التي تميزت في السنوات الأخيرة بالنضال المستمر ضد العدوان الامبريالي ، قد ساعدت على زيادة انتشار البلاكات والرسوم الساخرة وأعطت الدفع لولادة فن النحت ، فإن الرسم كان وما يزال هو الغالب ضمن أشكال الفن المعاصر الأخرى . وفي فن الرسم وجدت المواضيع والوسائط المعبرة واتساع الأساليب الفردية في وعي التقاليد الفنية ، انعكاساً كاملاً لها .

ولكي نخرج بتصور واضح عن الوضع الحالي لفن الرسم السوري ، ولكي نبرز تياراته الأساسية ، لابد في البداية من وضع لوحة عامة لتطور الفن السوري المعاصر .

ففي مرحلة السيطرة الاستعمارية الفرنسية القاسية . وفي السنوات الأولى التي أعقبت الاستقلال ، كانت البلاد خالية من المدارس الفنية التابعة للدولة ، وكان الاعداد المهني يقتصر على نشاط الاستوديوهات الخاصة وجمعيات الهواة .(١) والفنانون السوريون القلائل ، الذين استطاعوا الحصول على تعليم اختصاصي في فرنسا وإيطاليا ، عملوا في الخارج وهم شبان . وقد استخدموا في فنهم أساليب الأكاديمية والانطباعية، ولم ينالوا الشهرة في وطنهم إلا في وقت متأخر ، أي بعد عودتهم إلى الوطن ، عشية الاستقلال .

وبدءاً من ١٩٥٠ تنظم في دمشق معارض فنية دورية . وفي ١٩٥٦ تظهر رابطة الفنانين السوريين التي ضمت القوى الإبداعية المشتتة . وفي الوقت نفسه افتتحت فروع الرابطة في مدن البلاد الأخرى ، حلب وحمص وحماة .

وفي ١٩٦٠ تأسست في العاصمة كلية فنية خاصة ، تابعة لجامعة دمشق ، أطلق عليها اسم أكاديمية الفنون . وضمت الفروع التالية : الرسم . النحت .فن الديكور والنحت . وفي ١٩٧١ عقد في دمشق المؤتمر الأول للفنانين العرب وتأسس اتحاد فناني سورية . كل هذه الوقائع تدل على النشاط التنظيمي والإبداعي المتزايد للفنانين السوريين . هذا النشاط الذي بدأ يتخذ ــ من حيث نطاقه ــ أهمية عربية .

وفي الخمسينات أصبح الرسامان ميشيل كرشه (١٩٠٠ — ١٩٧٣) ومحمود جلال (١٩١١) وغيرهما من ممثلي الجيل القديم ، الرواد الأوائل للحركة الفنية الجديدة في سورية . ففي نتاجهما تجلى الاتجاه ذو الطابع الأوربي في الفن السوري في مرحلة تطوره المبكرة . وكانت المبادئ الإبداعية لهذين الرسامين قد توضعت في سنوات ماقبل الحرب (العالمية الثانية) . فقد تأثر ميشيل كرشه الذي درس في باريس ، بالمذهب الإنطباعي .(٢) وهذا ماانعكس في لوحاته العديدة وفي التركيب الفني . أما نظرات جلال الفنية ، كرسام ونحات ، فقد تبلورت تحت تأثير الأكاديمية (٣) ، التي تلقنها في أثناء دراسته في روما ، والتي ظلت محافظة على صفاتها طوال السنوات التالية . وهما إذ أدركا — في البداية — دروس الفن الأوربي — ظاهرياً على الأغلب — كبرنامج الزامي للوصول إلى الفن الحرفي ، قاما فيما بعد بجهود كبيرة من أجل وضع إطار مختصر للمواضيع .

ومع مرور السنوات يزداد في نتاجهما تردد الأنغام القومية ، وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية ، في أثناء النضال التحرري الذي اجتاح العالم العربي بما فيه سورية . وبدلاً من الأعمال التقليدية ، القائمة على مواد الانطباعات الأجنبية بدأت تظهر اللوحات المكرسة لطبيعة الوطن ، لعمل وحياة الفلاحين السوريين ، التراث المعماري الإسلامي العظيم ، الماضي العريق للبلاد وواقعها الحالي . ومن هذه اللوحات « خيمة العربي » (الخمسينات) ، « مخيم اللاجئين الفلسطينيين » (١٩٥٧) « قرية معلولا »(١٩٧١) لكرشه ثم « الراعي » (الخمسينات) « صانعات أطباق القش » (١٩٥٧) « فلاحة شابة » (١٩٧٠)

لحلال ، وهي كلها تدل على أن الفن السوري بدأ يشهد ترسخ الموضوع الشعبي الذي يتميز بالأساليب الفنية المتعددة . وقد جاء التعامل مع هذا الموضوع نتيجة تصعيد الاتجاهات الوطنية ، كما ارتبط بمفهوم الأصالة في الفن .

ويتميز فن الرسم السوري بإبراز اللونين الطبيعي والحياتي ، اللذين غالباً مايلتقيان في إطار اللوحة الواحدة ، في مناظر المدن والقرى العربية وفي تصوير الأحياء الدمشقية القديمة بحياتها اليومية البهية .

فناظم جعفري (١٩١٨) الذي يتبنى طريقة كرشه الانطباعية ، يرسم الممرات الضيقة والأسواق الشرقية المغطاة ، المكتظة بالجمهور النشيط المتعدد الألوان ، كما في « حي القوافين » (١٩٥١) أو على العكس الشوارع الخالية ، لكأنها ماتت بسبب الهاجرة كما في « منظر دمشق » (الخمسينات) . فعن طريق استخدام أساليب اللمس العريض ينقل كرشه بشكل مقنع تعدد ألوان الثياب العربية ، وآثار الإضاءة الشمسية ، وجو المدينة المشبع بالهواء الحار . فكأن لوحاته تفتح صفاً طويلاً من هذا النمط من الصور ، التي أصبحت مفضلة في نتاج الفنانين من الجيل الأوسط . فلوحات شريف أورفلي وفاتح المدرس الواقعية تكشف شاعرياً عن العلاقة الحية بين الإنسان والمحيط .

وفي المرحلة الجديدة من تطور الفن التشكيلي ، ساهم الفنانون الشبان الذين وصلوا الفن في الستينات والسبعينات من هذا القرن . وبالاختلاف عمن سبقهم لم يمروا في المرحلة المعقدة من التقرب من الموضوع المحلي السوري ، وأدركوا حقيقة وجوده كنتيجة طبيعية

وراسخة لتطور الفن الوطني . وأمام هؤلاء بالذات طرحت بكل حدة وتوتر مسألة على جانب كبير من الأهمية ، وهي المسألة المرتبطة بالتصور عن الشكل القومي .

وهكذا وبالتدريج تتغير رصانة الأساوب الأكاديمي والتفنن الانطباعي للجيل القديم ، ليحل محلها البحث عن وسائط تعبيرية أخرى أكثر تناسباً مع الآراء الفكرية – الجمالية للشبيبة الخلاقة . وقد عثر على مصادر هذه الوسائط والوسائل في أسلوب الفن الشعبي ، الذي يمتد بجذوره العميقة إلى العصور الوسطى . وتعتبر المهن والحرف اليدوية الحالية ذات تأثير مباشر أو غير مباشر على الآراء الفنية لعدد كبير من الفنانين التشكيليين . ولكن مهما تعددت الأساليب الفردية في وعي البداية التقليدية فإنها كلها تؤدي في نهاية المطاف إلى إعادة النظر الإبداعية أو إلى الاستعارة الشكلية وتكرار الخصائص الفنية المتوضعة تاريخياً . ثم إن العلاقة المزدوجة بالتقاليد الوطنية ظاهرة عامة وثابتة في الفن العربي ، بما في ذلك الفن السوري المعاصر ، ذو الأهمية البالغة بالنسبة لمصائر المدارس الوطنية التي تتطور بوتائر سريعة .

وفي الفن التشكيلي السوري يقوم أساس التيار « الفولكلوري » على الأعمال المشابهة ، ليس بصفاتها الشكلية ، بقدر ماهي متشابهة بطبيعة معالجتها للمشاهد المأخوذة من الواقع الفعلي ، ويكمن ذلك إلى حد ما في التصوير التأملي لحياة الشعب ، المجسد في أشكال تعود إلى البداية الزخرفية . فالنمط الأبوي للريف السوري وأعمال الفلاحين اليومية وطقوسهم القديمة وعاداتهم الدينية ، والآثار التاريخية وشوارع المدن القديمة وعالم الفولكلور الشعبي العجيب ، كل ذلك يشكل الإطار

المحبوب للمواضيع والشخوص في العديد من اللوحات . ومثل هذه اللوحات تتميز بالتجانس اللوني وبملامح التخطيط ــ البلاستيكي والنغم الزخرفي في تنظيم السطح التشكيلي . ومعظم هذه اللوحات تتميز بالألوان الساطعة ، المخصصة في بعض الأحيان من أجل التأثير الخارجي المستقل ، والناجمة في أكثر الأحيان عن رغبة الفنانين في إبراز التباين في الحياة الشعبية وفي طبيعة الجنوب المشمسة وخلق منظر رائع ينطبع في الذهن .

ويتميز الفن التشكيلي لعدد من الفنانين الشباب الموهوبين بالتطلع نحو إعادة النظر ــ عضوياً ــ في الأشكال التقليدية المبسطة والعثور فيها على الملامح التي تتماشى وإدراك الإنسان المعاصر للعالم . وجعل ذلك كله قابلاً للممارسة الإبداعية . وتدل لوحاتهم بشكل مقنع على الإلمام الجيد بالمصادر الفنية المتعددة ، التي ظلت تغذي الثقافة الفنية للشعب السوري خلال فترة طويلة . بدءاً من الرسومات المصغرة في العصور الوسطى وانتهاء بالصور الشعبية الرخيصة المعاصرة . فممدوح قشلان (١٩٢٩) إذ يتحدث عن أكثر الظواهر اليومية بساطة يؤولها بوجدانية صادقة . ففي لوحة « في السوق » (١٩٦٠) و « حديث الشجاعة » (١٩٦٦) يكون التوزيع الفني للنقاط الضوئية المستوية نغماً فريداً يذكرنا بموزاييك الرسوم الزخرفية. وقشلان إذ يحافظ على مبادئ التصوير ، التي اكتشفها سابقاً ، يعمد في « النساء العربيات » (١٩٧١) إلى التخفيف من حدة الانتقالات الضوئية ــ الظلية ، فيصل إلى قوالب أكثر حجماً للصور الإنسانية .

وفي لوحات لؤي كيالي (١٩٣٤) يستشف التقارب من الرسوم الشرقية الصغيرة . فقد أبدع كيالي في تصوير شخوص مستقاة من الحياة ، مشبعة نفسياً ، ومليئة بنوع من التركيز الروحي ، والمشاعر والمعاناة ، خاصة في لوحة « الأمومة » (١٩٧٠) و « القارئ » (١٩٧٠) ثم « الصبي البائع » (١٩٧٣) التي تتميز بالطابع « البورتري » أكثر من تميزها بالطابع الجازي (أي الفن الذي يتناول أحداث الحياة) .

وبتصور آخر تخرج من اللوحات (الجازية) لنعيم اسماعيل وسامي برهان و (البيزاجية) — أي رسم المناظر الطبيعية — لدى محمود داغستاني والياس زيات . وهم مثل الآخرين يصنعون الشخوص الشاعرية من العالم الواقعي ، عن طريق التوصل الإبداعي إلى تجانس نقاط الضوء الصافية ، يجمع بينها المجرى الرئيسي المشترك للخطوط .

ولكن أنصار الفن التشكيلي الزخرفي لايفهمون كلهم أهمية ربط البحث عن الشكل الأصيل بتصوير الواقع السوري . فخلال السنوات الثلاثين الماضية ظهر عدد كبير من الأعمال ذات التقليد الواضح في الأسلوب ، والتي ساعدت في انتشار الاتجاهات البدائية. فقد أدى الاهتمام الواسع بمواضيع الفولكلور الشعبي والاستخدام الزائد للأشكال المختصرة والتعبيرية للخزف والصناعات المصكوكة من المعدن والصور الشعبية الرخيصة والنسيج المطبوع والسجاد ، إلى ظهور تراكيب التقليد الواضح في الأسلوب .

ويتجلى ذلك عادة في المشاهد الحياتية المثالية ، التي تفتقر إلى الوضوح والواقعية في نقل الموضوع : إذ أن كل الاهتمام فيها ينصب

على الأمور الزخرفية – الإيقاعية . وليس أدل على ذلك من لوحة « الوجه والزهر » (١٩٦٣) لأدهم اسماعيل . ثم « الحطيبة » (١٩٧٠) لأنور دياب . و « الفتاة والديك » (١٩٧٢) لوليد شامي حيث يغلب الإيقاع الضوئي والتخطيطي بشكل واضح .

وتقود القاعدة السطحية لوسائط التعبير التقليدية محمود حماد وروبير ملكي وغيرهما من الفنانين إلى الرفض المبدئي للجانب المحوري في الفنون التشكيلية . وتدل أعمال الفنانين التشكيليين السوريين على أن الفهم الزائف للتقاليد بَعُدَ عن أهداف الفن الحقيقي ، مثل بعد التيارات الشكلية ، المأخوذة من الممارسة الفنية الأجنبية عن هذه الأهداف .

ثم إن عملية إتقان التراث الثقافي في سورية لم تتميز بذلك النطاق الواسع والجهد كما حدث في مصر مثلاً . حيث تزداد حدة المشكلة بسبب التأثير الجمالي القوي لفن رسم الايقونات (إيكونا غرافيا) المصري القديم . والأمثلة الآنفة الذكر تقودنا إلى القول بوجود صراع بين الاتجاه التقدمي والاتجاه القائم على تقليد الأسلوب في الفن التشكيلي السوري . والاتجاه الأول يتمسك بمبادئ الفن الواقعي على أساس امتزاج نتائج الفن القومي والعالمي . أما الاتجاه الثاني فيقوم على الدعاية للأشكال التجريدية في التعبير الفني .

وبكل وضوح ظهر الصدام بين هذين التيارين في الفن السوري خلال السنوات الأخيرة . وإذا كان بالامكان الحديث ، منذ عهد قريب ، عن بعض المحدودية الاجتماعية لهذا الفن ؛ فإن الوضع الآن قد تغير بشكل جوهري . فخلال السنوات التي أعقبت عدوان حزيران

١٩٦٧ ، تبوأ موضوع المقاومة مكان الصدارة في الفن السوري .(٥) هذا الموضوع المرتبط بالأحداث الهامة في الشرق الأوسط . وقد لعب التعامل مع هذا الموضوع دوراً كبيراً في ترسيخ الفن الواقعي ، وفي استمرار نمو الاتجاهات الديمقراطية بين الانتليجينسيا الخلاقة .

فقد أدى النضال التحرري إلى تضافر القوى التقدمية في الفن السوري حيث قامت مجموعة من الرسامين المتحلقين من حول مجلة « الطليعة » الأسبوعية التي كانت تصدر في دمشق ، قامت هذه المجموعة بالدعوة إلى تجسيد الأفكار والشخوص المرتبطة بحركة المقاومة . وقد اتخذ برنامجهم أهمية خاصة، بسبب موقف بعض الفنانين ، البعيد عن موضوع الساعة . والذين استمروا في رسم الحياة الشعبية في قالب الأناشيد الرعوية الريفية الهادئة .

بيد أن الواقع القاسي تطلب وضع أعمال قادرة ، في شكل واضح ومفهوم ، على عكس مايجري . وتجدر الإشارة إلى أن عدداً من الفنانين التشكيليين قد التفت إلى تجربة الرسم « الغرافيك » السياسي في المجلات ، بحماسته الاجتماعية ، وبتحريضه الملموس وبتأثيره العاطفي . فلوحات « الوحدة » (١٩٦٩) لممتاز البحرة ، و « عودة الفدائيين » (١٩٦٩) لنذار شرابي ، و « المقاومة لن تتوقف » (١٩٧٠) لوحيد مغاربة ثم « شروق الشمس في فلسطين » (١٩٧١) لوجيه ستوت ، كلها تدعو إلى مقاومة المحتلين ، وتوقظ مشاعر التعاون والوطنية ، وتتحدث عن المآسي ، التي مني بها بسطاء الناس . والبطل الرئيسي في هذه اللوحات إما فلاح أو عامل يحمل السلاح بيديه ويذود

عن حياض الوطن . والفلاح والعامل يظهران في اللوحة وكأن كل مافيهما يتحدث عن العزم على حماية الأرض الأم حتى النهاية .

وغالباً ماتفوق الأهمية الإعلامية لهذه الأعمال أهميتها الفنية . ويظهر تأثير الغرافيك على الفنون التشكيلية ليس فقط في التركيب العام ، القائم على الرسوم المحيطية (كنتور) ولوحة الألوان الضوئية الضئيلة. كما يظهر بشكل مباشر – حيث غالباً ماتستخدم الرموز التي تميز الغرافيك واللوحات الدعائية . وكمثال على ذلك يمكن أن نأخذ واحدة من الظواهر المنتشرة في الفن السوري المعاصر – تصوير مداخن المصانع والدواليب المسننة كرمز للتطور السلمي للاقتصاد الوطني .

ففي لوحة ممتاز البحرة « الوحدة » تتجلى فكرة التكاتف الشعبي من خلال المقارنة بين مفتاح الصمولة والبندقية . اللذين يمثلان سوريا الكادحة والمكافحة . ومثل هذه الخواص الرمزية تعطي بعض الأعمال التشكيلية طابع البلاكات (اللوحات الدعائية) .

ويلاحظ تفسير تعبيري كبير في مشاهد تصوير اللاجئين الفلسطينيين ، وخاصة الأطفال . فموضوع الطفولة البائسة والمشوهة بسبب الحرب يطالعنا في الفنون التشكيلية المعاصرة ليس في سورية وحدها بل وفي البلدان العربية الأخرى . ويتجسد الميل نحو التعميم الواسع ، والاستعارة والكناية . هذا الميل الذي يميز التفكير الفني القومي ، يتجسد في لوحات غازي الخالدي (١٩٣٥) حيث تغلب شخوص الأطفال ، التي يقع عليها الضوء المنعكس للأهوال والحرب الوحشية . وغازي الخالدي إذ بدأ من تقاليد الصور الشعبية يستمر في التحرر ، تدريجياً ، من

التقايد الثابت في الأسلوب ، وتصبح رسومه أكثر مرونة وتشذيباً ، ويفقد اللون موضعيته عن طريق الانتقال من الألوان القاتمة إلى الألوان الداكنة والعكس . ففي لوحته « الحرب والأطفال » (١٩٦٧) صور الفنان مجموعة من الأطفال الخائفين وقد تحلقوا من حول صليب ، صلبت عليه حمامة بيضاء. وفي لوحة « أولاد بحر البقر » (١٩٧١) يتردد نغم مأساوي ، حيث تبدو أجساد التلاميذ العرب ، الذين استشهدوا بسبب القصف الجوي الإسرائيلي ، وكأنها تدور في زوبعة نارية من ألسنة اللهب . وفي لوحتيه الأخيرتين « أين أمي ؟ » (١٩٧٤) و«طفولة» (١٩٧٤) يستمر الفنان في التعامل مع الموضوع الذي اختاره . وغالباً ماتقود درامية التصادم الحياتي إلى استخدام مبادىء المذهبين التعبيري والتكعيبي ، اللذين يعود ظهورهما في الفن التشكيلي السوري إلى مرحلة بداية تطور الفن الوطني .

وإلى الرهافة التعبيرية للوسائط البلاستيكية يلتفت فيصل عجمي في لوحته « القرار » (١٩٦٧) التي تتحدث عن مصير المشردين القاسي . وغازي خالدي إذ يصور شوارع المدينة الشرقية وقد التهمتها النيران ، ينقل حدة خطر المأساة الشعبية ، عن طريق الطباق في الإضاءة وفي حدة اللون ، واختلاط الخطوط الفراغية ، كل ذلك في لوحته « القدس في النار » (١٩٧٣) . وتعود ملامح التشويه والشرطية ، الكامنة في أساس هذه اللوحة ، تعود إلى حدما ، إلى النبرة المأسوية المعبر عنها بحدة .

وعلى الرغم من بعض التراجع باتجاه التبسيط ، أو على العكس باتجاه تعقيد اللغة الفنية ، فإن الفنون التشكيلية المكرسة لموضوع الكفاح

ضد العدوان الإسرائيلي ، تتميز بهدفية المضمون الفكري الواضح ، وبتعبيرية الشخوص . وهذه اللوحات ، التي رسمتها ريشة الفنانين الوطنيين ، تشكل صفحة ناصعة في تاريخ الفن السوري المعاصر .

وأخيراً فإن الفن السوري المعاصر قد استطاع ، على الرغم من كونه لايزال شاباً ــ نسبياً ــ أن يكون لنفسه تقاليد على درجة كافية من الثبات والأصالة . كما أن تجربته تسمح بالحديث عن المدرسة الفنية المتميزة ، ذات الخصائص والملامح المتعددة .وهو إذ يتطور باتجاه التصوير الواقعي للحياة ، يتطلع نحو التعامل الأكثر عمقاً وشمولاً مع مختلف قضايا الواقع الوطني . ثم إن التميز في الموضوع الفني ، واختيار الوسائط التشكيلية ، هذا بالإضافة إلى ديمقراطية ووطنية التطلعات الفنية ، التي تراود الفنانين التقدميين . كل ذلك يجعل مؤلفاتهم ظاهرة ملحوظة في فن البلدان العربية المعاصرة .

• • •

(١) أول جمعية فنية سورية هي « النادي الاندلسي » (١٩٤٠ – ١٩٤٧) ، تأسست في دمشق ، وضمت الشخصيات الأدبية والفنية . ومن بين أعضائها محمود جلال ، نصير شورى ، ومحمود حماد ، الذين اهتموا بنسخ مؤلفات الفنانين الأوربيين القدامى. وفي نفس الوقت تقريباً بدأت تظهر في العاصمة جمعيات من هذا النوع « ستوديو فيرونيزي » و « الجمعية العربية للفنون الجميلة » (١٩٤٣ – ١٩٤٥) . وإلى الاخيرة ويعود الفضل في تنظيم أول معرض كبير للفنانين السوريين ، وفي تأسيس مدرسة مجانية للرسم والنحت . أما المنظمات الفنية التي ظهرت فيما بعد ، فقد ظهرت كلها على أساس عام ، وذلك بعد حصول البلاد على استقلالها .

(٢) يعتبر م . كرشه مؤسس المذهب التعبيري في الفن التشكيلي السوري . ويرى هو

وتلامذته أن التجربة الاساسية بالنسبة لهم هي تجربة ك . موفي ويسارو الابداعية انظر
Michel kurche . Exposition de la Peinture Moderne Damas 1951 .

(٣) يشير محمود جلال الذي درس في أكاديمية الفنون في روما (١٩٣٥ - ١٩٣٩) إلى المصدر الأساسي لابداعه - المذهب الاكاديمي .

(٤) يبرز الناقد السوري عفيف بهنسي البدائية في تيار فني مستقل في الفن السوري المعاصر . انظر :

Afif Bahnassi . Exposition de la Peinture Syrienne Contemporaine en Algerie . Alger 1964 .

(٥) حول موضوع المقاومة في الفن العربي المعاصر كتب الفنانون السوريون عدة موضوعات لعل من أهمها مقالة غازي خالدي « تطور الفن في سورية » ومقالة ممدوح قشلان « فن كفاح الأمة العربية » ، اللتين نشرتا في مجلة « الفنون الجميلة العربية » ، بغداد ١٩٧٤ ، آذار ، العدد الأول (باللغة العربية) .

★ ★ ★

طارق الشريف

بدايات النقد الفني في سورية

١٩٥٠ ـ ١٩٦٠

يعتمد (النقد الفني) في وجوده وتطوره على (الفن التشكيلي) ويرتبط به ارتباطاً صميماً ، وذلك لأن الناقد يحتاج إلى المادة التي يحللها ويفسرها ويقدمها للناس من خلال لغة الكتابة ، و(الفن التشكيلي) لا يمكنه أن يحقق النجاح بالمعنى المعاصر للكلمة بدون (النقد) الذي يساعده على الوصول إلى الآخرين ، ويمتن علاقاته معهم حين يكشف لهم عن كثير من الأمور التي يتضمنها العمل الفني .

لهذا يخضع (الفن) و (النقد) لعملية جدلية ، كلاهما يحتاج إلى الآخر ليحقق كماله ونجاحه ، ولا يستطيع تحقيق هذا الكمال لوحده ، بحيث نستطيع القول بأن كل تطور في أحدهما ينعكس على الآخر ، و كل نجاح يحققه هو نتيجة لا عتماده على نجاح الثاني .

وهما – في نفس الوقت – يتأثران بالواقع الذي يتغذيان منه ، ويتفاعلان معه ، ولا يمكن عزلهما عنه .

ولهذا فإن تطور (النقد الفني) في سورية وإزدهاره قد ارتبط بتطور الفن التشكيلي وتقدمه ، وتأثر كلاهما بواقع معين ، في مرحلة تلت (الجلاء) ، إذ بدأت الحركة الفنية تشهد تنظيما معيناً لم تعرفه من قبل ، فأحدث المعرض الدوري الرسمي عام (١٩٥٠) ، وازدادت المنافسة بين الفنانين على جوائزه ، وبدأ الجمهور يشعر بالحاجة إلى شرح ما يعرض

عليه من إنتاج ، وإلى تبرير فوز عمل بجائزة أو حجبها عن آخر ، ولقد مثل ذلك كله (الأرض الخصبة) التي نما النقد فيها .

لقد شهدت هذه المرحلة (١٩٥٠ – ١٩٦٠) تزايد الكتابات النقدية عن المعارض والفنانين ، وازدياد محاولات تناول العمل الفني عن طريق (الكتابة) والحكم عليه ، ومحاولة تفسيره وهي بدايات النقد الأولى . .

– لكن كيف كان (النقد الفني) في بدايته الأولى ، وما هي الأهداف التي سعى الكتاب للتعبير عنها من خلال دراساتهم ، وهل يمكن اعتبار هذه الكتابات نقداً بالمعنى الدقيق للكلمة ؟!

وفي الحقيقة إن النقاد الأوائل كانوا جميعاً من الكتاب والأدباء المعروفين ، الذين يملكون المقدرة على الكتابة الأدبية ، لهذا كانوا قادرين على تقديم إنطباعات مرهفة عن الأعمال الفنية ، لهذا فالنقد بدأ على شكل (إنطباعات) يتحدث فيها الكاتب عن عمل استحسنه ويرى فيه جمالا فهو شكل من (الأدب الوصفي) يمكن أن نسميه (نقداً) أو (بداية النقد) ، وذلك لأن موضوع الكتابة هو (اللوحة) أو (التمثال) ، ووسيلة الإقناع مقدرة التعبير الأدبي عند الكاتب ، وحتى في الحالات التي لم يكن الناقد أديباً معروفاً ، كانت كتاباته تتجه إلى شكل من التعبير الأدبي يمثل بدايات النقد الأولى .

وهذا يتفق مع أكثر تعريفات النقد الفني المعاصرة ، التي تؤكد على أن (النقد) هو تناول (العمل الفني) بالدراسة والحكم عليه . مهما كان شكل الحكم ، ومحاولة إقناع القارئ بصحة الحكم بأسلوب ما مهما كان هذا الأسلوب .

لهذا يلاحظ المتتبع للكتابات النقدية التي كانت تنشر في هذه المرحلة أن الكاتب يلجأ دوماً إلى بعض عبارات يطلقها على عمل معين ، مثل (جميل) و (قوي) و (منسجم) أو (غير جميل) . . وإلى عبارات وصفية أدبية متنوعة تدور حول موضوع (العمل الفني) أكثر من اهتمامها بالقالب الفني الذي عولج به هذا الموضوع ، وإذا وجدت بعض المحاولات لتجاوز هذه الانطباعية النقدية ، كتصنيف الفنانين إلى اتجاهات ، فن الواضح أن هذه المحاولات ليست دقيقة محكمة ، وذلك لأن الكاتب يؤكد على إنطباعاته أكثر من تأكيده على أي شيء آخر ، ولهذا فالصيغة (الإنطباعية – الوصفية) هي الغالبة ، ، والنقد لهذا حكم على العمل نتيجة تأثر الكاتب أو عدم تأثره بالعمل الفني وكانت تلك هي البداية الضرورية حتى يمهد الطريق أمام (نقد فني) أكثر تطوراً ، حيث بدأ الناقد يكون وجهة نظر واضحة عن الفن يحكم بموجبها .

ولهذا نستطيع أن نقسم هذه الفترة الأولى من (النقد الفني) إلى مرحلتين متميزتين ومتداخلتين مع بعضهما ، في الأولى سيطر (الشكل الإنطباعي) وكان الممهد لولادة نقد يملك مقياساً للحكم على العمل الفني . . ولا يعتمد على مجرد الحساسية والإنطباع المبدئي ، وهذا يمثل المرحلة الثانية في فترة بدايات النقد الفني في سورية .

أولاً : المرحلة الإنطباعية

لقد سبق لنا أن أوضحنا أهداف هذه المرحلة ، وشرحنا الأسلوب الذي كان النقاد الأوائل يتناولون الأعمال الفنية عن طريقه ، ويمكن أن نذكر بعض أسماء هامة لعبت دوراً بارزاً في بدايات النقد الأولى وهم : الدكتور سليم عادل عبد الحق ، منير سليمان ، حسن كمال ، سعد صائب ، شاكر مصطفى . . وهم جميعاً يمثلون بداية النقد الأولى وروحه الإنطباعية .

آ — الدكتور سليم عادل عبد الحق

في عام (١٩٥١) ، وفي العدد الأول من مجلة (الحوليات الأثرية) نشر الدكتور (سليم عادل عبد الحق) مقالا مطولا عن معرض الفنون الجميلة لعام (١٩٥٠) ، وهذا المقال يمثل بوضوح أسلوب النقد الأول في (بداياته) ، وطريقة (الدكتور سليم عادل عبد الحق) في تناول معرض فني،وهذه الدراسة مع غيرها من الكتابات تمكننا من أن نؤكد على أن (سليم عادل عبد الحق) من أوائل النقاد الفنيين في القطر الذين تناولوا (النقد الفني) في كتاباتهم .

يتحدث الناقد عن أعمال الفنان (محمود حماد) فيقول :

— « السيد محمود حماد وهو رسام قوي جداً ، ونستطيع أن نقارن أعماله بأشهر اللوحات الغربية المعاصرة ، ويختص بأن آفاقه الفنية متنوعة ، وتأثيراته متعددة ، وتتجلى براعته في التدرج بين الألوان الكامدة المتشابهة ، وفي تبيان فروقها الطفيفة »(١) . وينتقل بعدها إلى لوحة الفنان (محمود حماد) فيقول عنها :

---

(١) مجلة الحوليات الأثرية (المجلد الأول-الجزء الأول) صفحة (١٠٨) دراسة عن المعرض الأول للفنون الجميلة لعام ١٩٥٠ .

– « امرأة كهلة اشتعل رأسها شيباً ، وزاد البياض فيها على السواد ، وهي تتأمل من خلال نظارتيها فنجانها ، وقد التفت بشال أبيض فوق ثوبها الأسود وفي هذه اللوحة وقار واتزان الصور الكلاسيكية ، وفيها الصدق في الحركة ، والبساطة في الفكرة »(٢) .

أما عن لوحة الفنان (رشاد قصيباتي) فيقول :

– « لوحاته صادقة وملهمة، ولا يمكن لأحد أن يراها دون أن تسري في عروقه رعشة البرد »(٣) وذلك لأن اللوحة كانت عن (الشتاء) .

ويمكن أن ننقل للقارئ فقرات أخرى من هذا المقال الذي يكشف لنا عن طريقته في النقد ، ولنأخذ مثلا على ذلك ما كتبه عن الفنان (ألفرد بخاش) :

– « من أقوى الصور التي عرضت هذه السنة ، إنها تمثل امرأة جميلة جمالا غير مألوف ، وقد بدت بجسمها الرقيق المغطى بثوب أبيض ، وتناثر شعرها الأشقر الأشعث بتموجات كثيفة حول رأسها كأنه الهالة ، وهذا الشعر الجميل من أقوى العناصر الفنية في اللوحة »(١) .

ويبرز بوضوح الإتجاه الوصفي لموضوع اللوحة ، وحماسته لجمال هذا الموضوع ، مع التفضيل العاطفي الذي يؤكد على أهمية (الإنطباعات) . . . وهذا يتوضح في كتابته عن الفنان (ميشيل كرشه) :

– « ينتشر الكلأ هنا والزهر هناك ، فنعرف بأننا في فصل الربيع ، الذي تسرح فيه الأنعام ، وتخضر البادية وتمشي الأودية »(٢) .

وبالإضافة إلى (الصيغة الإنطباعية) للنقد، وتفضيل جمال الموضوع المعالج ، نلاحظ ورود عبارات كثيرة تفضيلية ووصفية مثل :

« رسام قوي جداً » و « لوحة ملهمة وصادقة » و « من أقوى الصور » و « الشعر الجميل من أقوى العناصر الفنية في اللوحة » . . وهذا يؤكد لنا بأن (الناقد) ينفر من كل شيء ليس جميلا ، ويريد من الرسام ألا يرسم إلا الأشياء الجميلة ، وهذا يتفق من حيث المبدأ مع الشكل الشائع من الفن في هذه المرحلة التي أتت بعد الجلاء ، والتي تريد

---

(٢) و (٣) نفس المرجع السابق .

(١) و (٢) نفس المرجع السابق .

(فناً) يمجد (الطبيعة الجميلة) و (الوجوه الحلوة) ويتغنى بالصدق والحقيقة دون أي رغبة لإثارة أي مشكلة ، لهذا نراه يهاجم الفنان حين يتجاوز هذه الحدود المطلوبة منه .

ويتجلى لنا ذلك في العبارات التي كتبها عن الفنان (صبحي شعيب) الذي رسم لوحة (الحطاب) ، وهي من اللوحات الواقعية النادرة في هذه المرحلة ، فالفن عنه (صبحي شعيب) يريد (الواقع) كما هو بدون تزويق أو تجميل ، والمبالغة تكون (تعبيرية) أكثر مما هي (انطباعية) . .

لهذا يقول الناقد عنه :

– « غير أن براعته – أي صبحي شعيب – ليست متكافئة في كل لوحاته ، فليس هناك ما يستوقف نظرك في لوحة (الحطاب) المتعب ، حيث بدت يدا هذا الكادح المسكين ضخمتين أكثر من اللازم رغبة من الفنان في جعلها تنمان عن وظيفته غير أن ذلك أتى مع شيء من التكلف والتصنع اللذين يأباهما الذوق السليم »(١) .

لهذا فالذوق السليم يأبى هذا الشكل من التعبير الذي يراه الناقد متكلفاً، وانصب المدح على الطبيعة الجميلة والمرأة ، وارتبط الفن بتمجيد الجمال والنفور من القبح ، والفنان له مهمة واضحة جمالية .. فهو يخلق الجمال ويمجده ولقد عبر (الدكتور سليم عادل عبد الحق) عن ذلك بوضوح أكبر في كلمة أخرى له يقول فيها :

« لقد ظهر الوطن الخالد في لوحات رسامينا في وجوه متعددة الجمال والنبل »(٢) .

لهذا فالنقد يعكس مرحلة (ما بعد الجلاء) بوضوح تام ، ومهمة الفن واضحة ، ويجب أن يتقيد الفنان بهذه المهمة التي تؤكدها جملة من المفاهيم الشائعة عن دور الفن . . الذي لا يتجاوز تجميل الواقع ، وإعطاء المشاهد لوحة جميلة يستمتع بها فيما لو علقها في غرفة صالون ، وهو نتيجة لمرحلة التحرر من الإستعمار الفرنسي، وحب الطبيعة والوطن وإضفاء كل القيم المثلى عليهما .

وهذه الأفكار التي حللناها والتي وردت في أول دراسات نقدية عن معرض عام (١٩٥٠) نراها في أكثر الكتابات الأخرى التي نشرت بعد ذلك ، ففي مقال عن الفنان (محمود حماد) نشر عام ١٩٥٣ ، يقول :

---

(١) نفس المرجع السابق .

(٢) نفس المرجع السابق .

– « ونحن نحب من لوحاته « خواطر رجل مدمن » التي تتجلى فيها براعته على تخيل الأشياء الغريبة خلال عرس من الألوان الخضراء والوردية والزرقاء ، ولوحته (سلمى) التي تمثل فتاة دمشقية ذات جمال غريب وقد لبست ثوباً ارجوانياً جميلا ، وتدلت أمواج شعرها الفاحم على كتفيها »(١) .

ويتفق هذا مع دراسة أخرى له عن الفنان (ميشيل كرشه) ويتحدث فيها عن لوحة للفنان عن (الجامع الأموي) وفيها يقول :

– « . . . . ذات الألوان المتناسقة وراء غلالة من الأشعة السيالة التي تنعكس على الفسيفساء الأموية الثمينة ، فتظهر جمالها الرائع ثم تنساب على أرض الصحن فتجعلها متلألئة تكمل تأثير الجو المضيء »(٢) .

ومن الواضح أن هذه الأوصاف تتحدث عن جمال المواضيع التي تطرحها اللوحات ، فما يشغله هو انطباعه عن (غلالة من الأشعة السيالة) و (أمواج الشعر الفاحم على الكتفين) . . وغابت الأهداف الأخرى ، لكن ذلك يجب ألا يغيب هنا أنه يمثل الخطوة المتطورة ، في مجال النقد الذي يتجاوز ما كان يكتب قبل ذلك . . وإنه يمثل بداية نقد ، لهذا فهو يتباين بنوعيته وبيراعته الأدبية ، وجمال أوصافه عما كان يكتب في الصحافة في ذلك العهد من كتابات حول المعارض .

ب – منير سليمان

في الفترة ما بين عامي (١٩٥٣) و (١٩٥٥) برز اسم (منير سليمان) كناقد فني، كتب عدة دراسات عن معارض تلك الفترة ولعل أهمها ما نشر في مجلة الحوليات الأثرية(٣) .

ولقد ساهم في النشاط الثقافي في هذه المرحلة بمحاضرة عن (الفن الحديث) ألقاها في الجمعية السورية للفنون التي استقطبت النشاط الثقافي في هذه المرحلة ، وهذا يدل على أنه من أوائل الذين كتبوا عن (الفن التشكيلي) في القطر ومن رواد حركة النقد الفني المعاصر عندنا.

(١) مجلة الإذاعة السورية عام ١٩٥٣ .

(٢) مجلة الإذاعة السورية عام ١٩٥٣ .

(٣) مجلة الحوليات الأثرية عام ١٩٥٣ صفحة (١٦٥) دراسة عن المعرض الرابع للفنون الجميلة .

لاشك في أنه كان واسع الثقافة الفنية ، ونستدل على ذلك من محاضرته عن (الفن الحديث) التي تدل على متابعته للتجارب الفنية المعاصرة ، لكن أسلوبه الذي يتناول به الأعمال الفنية لايكاد يختلف عما شاهدناه عند غيره من النقاد المعاصرين ، ويمكن أن نذكر هنا فقرة كتبها عن الفنان (نصير شورى) لنكتشف من خلالها أسلوبه :

- « لقد وفق في (الموضوع) إذ نرى امرأة تشتعل حيوية ونشاطاً، وتراها تضيق بما يعتلج في صدرها من آمال وأحلام ، وتريد أن تعبر عن هذه الآمال المكبوتة فيرسم بإرادة حاسمة على قسمات وجهها ، ويشع من رؤوس أصابعها ، حتى يخيل لمن يراها ، كأنه يسمع ضربات قلبها ، وكأنه يشعر بحرارة أنفاسها »(١) .

أما عن لوحة (ألفرد نجاش) فيقول :

« تحسب الحرير في لوحته (ذات الشعر الوردي) كأنه يخفق كلما هب النسيم »(٢) .

وفي وصف آخر للوحة للفنان (نصير شورى) يقول :

« تشعر بالهواء العليل يلمس جبهتك ، وترى خضرة الشجر والآفاق البعيدة ، وقمم الجبال وبطون الوديان » .

وهذا يكشف لنا عن ميزات تتوازى مع ما سبق أن ألمحنا إليه ، عندما تحدثنا عن كتابات (الدكتور سليم عادل عبدالحق) لكن هناك شيئاً آخر يمكن أن نضيفه إلى (الشكل الا نطباعي) و (الوصفي) ، وهو محاولة تصنيف الفنانين العارضين ، وعدم الوقوف عند الأوصاف الأدبية ، وهذه المحاولة تمثل بداية لدخول شكل جديد من (النقد) على أساس توزيع اللوحات المعروضة إلى مدارس واتجاهات ، وهنا نلاحظ بأنه يقسم اللوحات على الشكل التالي :

- « لوحة (كفر جنة) من المدرسة الإنطباعية ، ولوحة (سهرة في المقهى) من المدرسة الواقعية ، ولوحة (إنقلاب) من المدرسة الرمزية ، ولوحة (أماني) من المدرسة التكعيبية»(٣)

ويسعى لتعريف بعض الإتجاهات الفنية في مقالته فيتحدث عن (الواقعية) فيقول :

- « التقيد بالشيء المراد رسمه تقيداً تاماً ، وإدخال حياة الناس اليومية إلى ميدان الفنون

(١) و (٢) (٣) نفس المرجع السابق .

الجميلة ، وتصويرها بأمانة وصدق ، ويضاف إلى ذلك إلى أنها استعاضت عن أبطال التاريخ والأساطير بالناس العاديين ، مثل العمال والفلاحين والتجار وأصحاب الدخل ، وجميع أبناء المجتمع الحديث » (١) .

لهذا نستطيع أن نقول بأن الطابع الأدبي هو الذي يغلب على النقد ، مع محاولة للتصنيف ، ولتعريف بعض الإتجاهات الفنية ، لكن الواضح أن تطبيق القواعد الموجودة عنده والتي أخذها عن الدراسات الفنية الأجنبية يبدو صعباً على اللوحات المعروضة ، لهذا نحس بأن العودة إلى الوصف بدل التحليل هو نتيجة طبيعية ، لماذا ؟!

وذلك لأن الدراسة النظرية لاتكفي الناقد بل لابد له من أن يربط ما يراه بالواقع ، ويحاول أن يحلل ما هو موجود استناداً إلى الثقافة النظرية الفنية ..

لهذا نرى تعريف (الواقعية) ينطبق على (الفن الأوربي) ولا ينطبق على بلادنا ، وتحليل اللوحات إلى مدارس ليس دقيقاً رغم أن (منير سليمان) كان (نظرياً) متطوراً عمن سبقوه ويبدو ذلك في بعض العبارات التي وردت في مقالته ؛ :

— « إن الفن ليس فناً محضاً .. وليس فكرة محضة » (٢) .

أو كما يقول في مقطع آخر :

— « لابد للفنان من فكرة يعبر عنها بفنه ، ومعنى ذلك إنه لايرسم فقط بالألوان والخطوط إنما يرسم بعواطفه وعقله وآرائه في الحياة » (٣) .

وهذا الكلام النظري حول (الفن) صحيح تماماً ، لكن النقد الفني ليس معرفة بهذه الآراء ، بل تطبيقاً عملياً للنظريات على واقع فني معين ؟! وهنا تكمن المشكلة ؟

ح ـ حسن كمال

في عام (١٩٥٦) ، يبرز اسم الناقد (حسن كمال) ويتناول بالدراسة عدة معارض محلية وأجنبية ، ولعل أهم دراسة له في هذه المرحلة هو تحليله (للمعرض السادس) للفنون الجميلة ، ولقد ركز دراسته على اللوحات والتماثيل الفائزة في المعرض هذا بالإضافة إلى تحليل اللوحات على شكل يتفق من حيث أسسه مع ماسبق لنا أن شرحناه من صيغة غالبة على النقد .

---

(١) و (٢)و(٣) نفس المرجع السابق .

ويمكن أن ننقل هنا ما كتبه عن لوحة الفنان (برهان كركوتلي) .. وهي اللوحة الفائزة بالجائزة الأولى في التصوير الزيتي :

— « استطاع — الفنان — التعبير عن لوته الفنية في هذه اللوحة المتناهية في بساطتها ، وبساطة موضوعها ، فبيوته هذه بيوت حي قديم متداعية ، صورها على حقيقتها بعد أن أضفى عليها روحاً حية من الألوان المتناسقة المنسجمة ، فعرف توزيعها توزيعاً يأخذ بالألباب ، أما الظل والنور فقد كسى اللوحة روعة ووهبها جواً لطيفاً يتقبله الناظر بعينه وروحه على السواء بطمأنينة وإعجاب » (١) .

وهذا يدل على السمة المميزة للنقد الذي اتبعه ، والذي لايختلف عما سبق لنا أن أوضحناه ، والذي تغلب على الصيغة الأدبية مع بعض التحليل الفني المتناثر هنا وهناك ... إن هذه الصيغة الإنطباعية تتفق مع صيغة الفن الإنطباعية التي كانت سائدة في نفس الفترة .

وهذا الأسلوب يتجلى بوضوح في كلماته عن تمثال (الجوع) للفنان (مروان قصاب باشي) الفائز بجائزة النحت الأولى :

— « غاص إلى قرارة هذا البائس فأخرج ما فيها من آلام وعذاب وعمد إلى طبعها على وجهه بأنامله بمهارة ودقة » (٢) .

د — سعد صائب

منذ عام (١٩٥٤) وحتى عام (١٩٥٦) ، نشر الناقد (سعد صائب) عدة دراسات عن الفن (التشكيلي) ، ونقد عدداً من المعارض ولقد سار النقد في نفس اتجاه النقد الشائع ، من حيث المبدأ ، ويمكن أن ننقل بعض فقرات موضحة لما ذهبنا إليه :

— « امتازت لوحة (فريد كردوس) بتعبير الوجوه ، وحرارة الألوان وانسجامها ، وجوها الثوري الذي يعج بالحركة ويضج بالقوة ، كما امتازت بروما نتيكيتها اللطيفة المحببة ، ويمكن تقسيمها إلى عدة أقسام كل قسم منها يؤلف في حد ذاته لوحة مستقلة ، والمشاهد

---

(١) مجلة (الحوليات الأثرية) عام ١٩٥٦ ، تحليل للقطع الفائزة في المعرض السابع للفنون الجميلة .

(٢) نفس المصدر السابق .

ينتقل انتقالا رائعاً ، فن جو ثوري حار فيه القوة والحركة وفيه اضطراب وقلق ، وفيه يقظة متفتحة إلى جو هادىء وبريء »(١) .

وهذا يدل على المنحى الوصفي الإنطباعي ، الذي تطور إلى شكل جديد يعتمد على بعض الميزات الفنية ، لكن الأوصاف الأدبية هي الغالبة ، وهي التي تعطي للنقد نفس الاتجاه ، وهذا ما تكشف عنه الكتابات الأخرى التي تتناول فيها معارض هذه المرحلة ..

وفي شباط عام (١٩٥٦) كتب (سعد صائب) مقالا عن المعرض السادس للفنون الجميلة في مجلة الآداب ، وفيه يصنف الفنانين إلى ثلاثة إتجاهات رئيسية وهي :

١ – الفنانون المتمكنون من إنتاجهم الفني .

٢ – الفنانون الناشئون .

٣– الفنانون المبتدئون .

وهذا الشكل من التصنيف النقدي لم يعتمد (الناقد) فيه إلا على رأيه الشخصي في الأعمال ، ولهذا فالنقد حكم على الأعمال وتصنيفها وفق هذا الرأي ونتيجة له ، لهذا لم يقسم المعرض إلى (اتجاهات) بل قسمه إلى فنانين حكم عليهم وفق تمكنهم من الفن أو عدم تمكنهم ، وحاول أن يقدم تعريفاً لكل فئة فقال عن الفئة الأولى :

– « استغرق فنهم نفسهم ، فعبروا بالريشة السمحة عن إحساس دقيق ، وموهبة فذة ، ومران طويل ، وخصوبة فنية ، ونمو شخصية ، وصدق عاطفة ، وجرأة في التعبير ، تدلل على أنهم ينتفعون من خطواتهم الشعورية في الاختبار والبناء » (٢) .

أما عن الفئة الثانية فقال :

– « يتحسسون طريقهم » .

وعن الثالثة ، قال :

– « تعوزهم الخبرة » .

---

(١) أقيم عام (١٩٥٤) المعرض الخامس للفنون الجميلة في المتحف الوطني ، ونشر (سعد صائب) في مجلة (الآداب) اللبنانية (شباط ١٩٥٥) دراسة عنه ، ونشرت المجلة على غلافها الأول لوحة (اليقظة) للفنان (فريدكر دوس) التي حللها الناقد .

() مجلة الآداب اللبنانية (شباط ١٩٥٦)المعرض السادس للفنون الجميلة لعام ١٩٥٥ .

وهذا يعني أنه قد اتجه إلى أسلوب جديد في النقد هنا ، يعتمد على تقويم تجربة الفنان وفق ما عرضه واعتماداً على موقف الناقد الذي حكم على عمله .

وحين حلل (المعرض السابع) للفنون الجميلة ، لايضيف هنا إلى تحليله السابق ما هو جديد لأنه يعود مرة أخرى إلى الصبغة الإنطباعية الأولى ويؤكد على أسلوبه مرة أخرى فيقول :

- « ثمة قاعات أربع ضمت لوحات العارضين ولا ندحة لنا من الوقوف قليلا في كل قاعة ، نتملى في كل لوحة ونختار مالفت نظرنا منها ، وما حركت فينا من متع فنية بهيجة .

ففي القاعة الأولى يطالعنا (زهير الصباان) بلوحاته الأربع ويدهشنا في لوحته (طبيعة صامتة) .. - قوة التقنية ، ودنوها الشديد من الطبيعة وعمق الهارموني فيها ، وقد دلل ذلك على فهمه وتجاربه مع النموذج الذي نقل عنه » (١) ؟

ويؤكد لنا هذا على أن المقياس الرئيسي الذي اعتمده هنا هو شدة القرب من الأصل ، ولهذا فالتقسيمات التي قدمها قد استقاها من مبدأ (المحاكاة) ، وسعى إلى تصنيف الفنانين وفق مدى تطابق لوحاتهم مع الأصل .

لكن ذلك الاتجاه النقدي يسير في أسلوب آخر في مقال آخر لنفس الناقد وفيه يتحدث عن (معرض رابطة الفنانين السوريين) .. من المعروف أن الشكل الانطباعي من النقد قد أخذ اتجاهاً جديداً وهو محاولة التصنيف لمدارس فنية ، وهذا الشكل من النقد لم تألفه في مقالاته الأخرى وفيه يقول :

« إذا حاولنا تقسيم العارضين حسب المدارس والاتجاهات الفنية نجد ثمة مدارس عديدة تتوزعهم ، فالإنطباعية تتكشف لنا بوضوح عند (نصيرشورى) و (صلاح الناشف) و (ميشيل كرشه) و (السيدة شطي) و (عبد العزيز النشواتي) و (مروان قصاب باشي) و (محمود الأخرس) ... والكلاسيكية في أعمال (رشاد قصيباتي) و (السيدة موردلي) و (جمال جمعة) والسيريالية لدى (روبير ملكي) و (خير الدين الأيوبي) و نرى الوحشية أو الإبادية عند (نعيم اسماعيل) و (الياس الزيات) ، وطابع المدرسة الحديثة عند (ميشيل المير) وثمة فنانون لم تتضح بعد لديهم الأساليب الفنية » (٢) .

---

(١) مجلة الآداب اللبنانية (كانون الأول ١٩٥٦) معرض الفنون الجميلة السابع لعام ١٩٥٦ .

(٢) مجلة الآداب اللبنانية : العدد الثامن (آب ١٩٥٦) مقال عن معرض رابطة الفنانين السوريين .

وهذا يؤكد لنا ماسبق أن ذهبنا إليه حين تحدثنا عن تجربة أخرى نقدية في تلك المرحلة ، وهي أن الناقد حين يتجاوز الإنطباع الأدبي والوصفي لتصنيف اللوحات أو للدخول في مجال أبعد من مجرد الانطباعات الشخصية يقع في كثير من المتناقضات ، التي ترجع إلى صعوبة تطبيق الأفكار المسبقة عن المدارس على الفنانين العارضين ، والفقرة التي نقلناها تكشف ذلك بوضوح تام .

هـ ـ شاكر مصطفى

إن هذا الاتجاه النقدي الذي عبر عنه عدد من النقاد في هذه المرحلة قد وصل إلى قمته عند (شاكر مصطفى) ، إذ استطاع أن يقدم النموذج الأكثر تعبيراً عن هذا الشكل من (النقد الإنطباعي) في أدق صوره ولعل دراسته عن المعرض الرابع للفنون الجميلة لعام ١٩٥٣ ، تكشف لنا عن الصيغة الأدبية التي تقف خلفها (عين) تتحسس الجمال في الأعمال الفنية ... لكنها (عين أديب) قادر على أن يصل إلى موطن الجمال في اللوحات ، والتعبير عن هذا الاكتشاف برشاقة الكلمة وجمالها .

ففي بداية (المقال) يقول :

— « أرأيت إلى حبو الوليد ، يلتهمه الأهل بالأعين ، شعاعاً بعد شعاع ، يسل الفجر من الأفق أرأيت إلى خفة العاني الواقعة وهزج الجوانح؟! »(١) .

وفي هذا المقال الكثير من اللمحات الأدبية الوصفية ، التي تنم عن عين ذواقة ، إن هي وصلت إلى رصد موضوع اللوحة وكشفها ، وقد مت لنا أعلى مستويات التعبير والإحساس بالفن ، لكنها لا تتجاوز ذلك .

يقول عن لوحة (دير سيدة صيدنايا) للفنان (ميشيل كرشه) :

— « قصر غائم من قصور الأشباح في إحدى روايات شكسبير »(٢) .

ويتحدث عن لوحة (نصير شورى) وهي لوحة (ابتهال) :

(١) المعرض الرابع للفنون الجميلة مجلة الإذاعة السورية عام ١٩٥٣ .

(٢) نفس المرجع السابق .

« التي تخفي الأمل الأخرس في وجه فتاتها ، وفي رأس الأنامل ... ويتوزع الضوء واللون توزيعاً متناسقاً منسجماً في جنباتها في عطف الثوب »(١) .

ويحاول أن ينقد نقداً فنياً استناداً إلى بعض المعلومات التي تدل على اطلاع لاثراء عند غيره فيقول :

« وبرغم الأخطاء في الظلال ، وصعوبة زاوية الالتقاط . فإن اللوحة تحتفظ بخطوط النظر »(٢) .

وينتقد لوحة أخرى في نفس المقال :

– « واعترف بأنها لم تقل لي شيء ، ولا جرى بيني وبينها لاهمس ولا أسرار »(٣) .

وهكذا نستطيع أن نصل – من خلال هذه النماذج – إلى تأكيد الصيغة الإنطباعية النقد لكن هذا الأسلوب قد تطور إلى مستوى أكثر جمالاً من حيث لغة التعبير ، رغم أن النقد ظل ذلك الحوار المباشر بين الناقد واللوحة ، وبالتالي فالناقد قد يحمل لنا الكثير من الملاحظات والانطباعات التي ترجع إلى الحس والثقافة لكن ذلك لم يتجاوز الأسلوب الأدبي إلى الأشكال الأخرى التي تملك وجهة نظر واضحة عن الفن وتحاول أن تعالج اللوحات المعروضة من خلالها وهذا ما حدث بعد ذلك ، عند الفئة الثانية من النقاد الذين سنتحدث عنهم بعد ذلك .

ثانياً : مرحلة بداية النقد

إذا كانت المرحلة الإنطباعية قد قدمت لنا تجارب نقدية أدبية ، تغلب عليها الصيغة الوصفية ، فإن المرحلة التي تلتها قد تميزت بأنها قدمت محاولات لكتابة نقد بالمعنى العلمي يتجاوز الصيغة الإنطباعية ، حيث أصبح من الواضح أن الفن لم يعد مجرد انطباع بصري عارض ، كما كانت عليه الحال في السابق .

ويضاف إلى ذلك بداية بروز وجهة نظر فنية عند النقاد تتجاوز جمال اللوحة البصري ومتعتها الآنية .

ولقد اتفق هذا مع تطور الأحداث السياسية عام (١٩٥٦) والتي ألهبت المشاعر العربية في المنطقة قبل عدوان (١٩٥٦) وبعده ، ولهذا فالتطور الذي خضع له النقد يتفق مع تطور

---

(١) و (٢) و (٣) نفس المرجع السابق .

(الفن) و (تطور الأحداث السياسية) .. لأن المفاهيم النقدية لم تعد تتلاءم مع الواقع السياسي ، ولا مع الفن التشكيلي الذي بدأ يطور نفسه ليتلاءم مع هذا الواقع .

وحتى نستطيع أن نوضح هذا التطور الذي خضع له الفن التشكيلي في هذه المرحلة يمكن أن نأتي بأمثلة من ثلاثة محاولات نقدية هامة برزت في هذه المرحلة لكل من : الدكتور عفيف بهنسي ، والأستاذ مطاع صفدي ، والدكتور سلمان قطاية (١) .

آ ـ الدكتور عفيف بهنسي

سوف اركز هذا البحث في مقال هام نشر عام (١٩٥٦) للدكتور (عفيف بهنسي) في مجلة الآداب اللبنانية (٢) وذلك لسبب هام وهو أن هذا المقال يعتبر من حيث القيمة النقدية أول محاولة لكتابة دراسة مختصرة عن (فن الرسم في سورية) . فالكتابات السابقة كانت تتناول معرضاً فنياً ، أو فناناً ، ولاتبحث الفن التشكيلي بصورة عامة ، لهذا فالمحاولة هامة لأنها تتصدى لدراسة كل الاتجاهات الموجودة .

لكن كيف عولج هذا الموضوع وما هي الاعتبارات التي أخذها عند تصنيف الفنانين :

لقد تحدث عن الاتجاه الإنطباعي الذي يمثله كل من : (شورى ، كرشه ، حماد ، قصاب باشي) .

وانتقل بعد ذلك للحديث عن الكلاسيكيين (سعيد تحسين) و (محمود جلال) .

وتحدث بعد ذلك عن فنانين مدينة حلب : وهما (فاتح المدرس) و (ألفرد بخاش) ..

ثم انتقل إلى عدد من الفنانين الذين يتميزون بمحاولات مختلفة وخاصة .

وأخيراً ذكر أسماء الناشئين الذين مازالوا في البداية .

---

(١) يجدر بنا أن ننوه هنا بأننا تناولنا الكتابات النقدية لهؤلاء النقاد ما بين عامي (١٩٥٠ ــ ١٩٦٠) ، وإذا كان ثمة محاولات أخرى لهم بعد هذا التاريخ فهي لاتدخل ضمن هذا البحث .

(٢) مجلة الآداب اللبنانية كانون الثاني ١٩٥٦ ، عدد ممتاز خاص بالفنون ، بحث الدكتور عفيف بهنسي عن (فن الرسم في سورية صفحة ٨٥) .

وانتقل بعد ذلك إلى الحديث عن (الفنانات) .. وختم بحثه بدراسة (فن النحت) وأهم فنانيه .

ومن الواضح أن هناك محاولة لتقصي جميع أسماء الفنانين الموجودين وتصنيف بعضهم ، وتقديم بعضهم الآخر عن طريق عبارات تحدد أسلوبهم .

لكن المحاولة تخلو من الاعتماد على الصيغة الإنطباعية لقبول فنان ورفض آخر ، وتسعى لتجاوز الأشكال الأدبية والوصفية المغرقة في المحاسن والتي شاهدناها عند النقاد الأوائل .

ولعل أهم ما يمكن أن نسجله لهذا البحث هو ما قاله الناقد في نهايته :

« هذه المحاولات ستجد في النهاية المصب الذي ينبع عنه الاتجاه الجديد لإقامة مدرسة عربية خاصة بالرسم تأخذ لنفسها المكان المناسب بين مدارس الرسم العالمية »(١) .

ومن هذه العبارة التي ختم فيها الدكتور (عفيف بهنسي) دراسته عن (الرسم في سورية) يمكن أن نكتشف أن (النقد الفني) بدأ يكون لنفسه أهدافاً يسعى الناقد لها ويطلبها من الفنان .

وهذا ما تحقق في الكتابات النقدية التي أتت بعد ذلك .

ب — مطاع صفدي

أما الدراسة الأخرى الهامة فهي قد نشرت عام (١٩٥٧) .. في تموز في مجلة (الآداب) ، وكتبها (مطاع صفدي) ، تحت اسم (مشكلة الحس اللوني) والتي حاول فيها دراسة معرضين هامين أقيما بدمشق في هذه الفترة . معرض (الجمعية السورية للفنون) ومعرض (رابطة الفنانين السوريين) .

والتي يتصدى فيها لدراسة الحركة الفنية عن طريق هذين المعرضين ، ويقسم أعمال الفنانين إلى شكلين أساسيين وهما :

— « الشكل الأول مركب من عناصر كلاسيكية ورومانسية ظاهرة في انطباعية من نوع خاص .

---

(١) نفس المرجع السابق .

والشكل الثاني بقايا من اختلاطات المرحلة السديمية الأولى لم تستطع أن تتجاوز بدائيتها الأولى ، كما أن بينهما من يتراوح بين الشكلين دون قدرة على التحديد » (١) .

وهناك محاولات مختلفة لتقديم الفنانين من خلال شرح للمدارس التي يتبعوها ، مع محاولة للتأكيد على أهمية « التجديد » الذي بدأ يبرز في الحركة التشكيلية بعد عام (١٩٥٦) .

ويمكننا أن نعطي مثلا على ذلك ما كتبه عن لوحة الفنان (أدهم اسماعيل) وهي لوحة (الفارس العربي) :

« إن لوحة الفارس العربي تشكل مثلا كاملا لهذه المدرسة . فالأبعاد فيها تجتمع كلها في بعد مبرز واحد ، أقرب إلى السطح ، وهو تقليد من التراث العربي الإسلامي ، ولكنه رفع من مستواه العفوي إلى مستواه الواعي في هذه اللوحة ، وأخذت الألوان شخصيتها المعبرة المشعة بفكرتها كلا على حدة . وتحولت إلى بقع فيها النزعة التزيينية العربية (الأرابسك) . طيف واع آخر خرج من مدلوله التزييني البحت إلى المدلول اللوني الموحي ، ولعل الوحدة الأساسية في اللوحة تقوم على وحدة الحركة بين الحصان وانبثاقة جذع الفرس ، مع هذا التصويب العام في كل جزء من اللوحة نحو الهدف ، وليس فقط في الرمح ، إنها لوحة زاخرة بالمحتوى القومي وبالتجديد الفني » (٢) .

ويمكن أن نأتي بمثل آخر من نفس المقال يوضح وجهة نظره ، فقد كتب عن لوحة (نعيم اسماعيل) واسمها (الفنانون الصغار) :

– « إن في الملامح الإجمالية لهؤلاء الأطفال ، وفي حركة أيديهم اللينة ، وفي هذه الألوان الثرة الفنية لقدرة في التقنية الحديثة ، وغنى في الثروة الشاعرية ، والإرهاف الإنساني ... »(٣) .

وهذا يعكس لنا بوضوح كامل الفروق الرئيسية والهامة بين الأسلوب الذي كان يعالج به المعرض ، وبين الصيغة الجديدة التي بدأت تتوضح ، وهي صلة الفن بالأهداف السياسية والقومية ، وعدم انحصاره على الأهداف التي كانت شائعة .

وإن ذلك التطور هو نتيجة لتطور الفن التشكيلي في تلك المرحلة ، وهو يتلازم مع تطور الأحداث السياسية التي أثرت على النقد والفن في نفس الوقت .

---

(١) و (٢) و (٣) مجلة الآداب (تموز – ١٩٥٧) صفحة (٧١) .

لهذا قال « مطاع صفدي » في نفس الدراسة :

– « وراء هذا الإنتاج تختفي ثقافة موجهة ، ووعي إنساني يرى في الفن رسالة .. أكثر منه متعة بصرية عارضة » (١) .

ونحن نضيف أن النقد قد بدأ يحكم على الأعمال من خلال هذا المبدأ ، لامن مبدأ المتعة البصرية كما كان في الماضي .

حـ – الدكتور سلمان قطاية

في دراسة هامة للدكتور (سلمان قطاية) عن (تطور الفنون التشكيلية) نستطيع ان نلمح بوادر نقد أكثر دقة مما كنا نرى، ومحاولة لتقسيم الفن التشكيلي في سورية إلى (أجيال) مع تركيز على الأهداف الأساسية لكل جيل .

يقول الدكتور (سلمان قطاية) في دراسته عن الجيل الأول :

– « إن لهذا الجيل المؤسس الفضل الأول في وضع بذور الفن التشكيلي في هذه البلاد واليد الطولى في قيادة الأذواق ، وخاصة الجرأة الكبرى في تحدي التقاليد والعرف والانطلاق قدماً نحو الأمام في سبيل رسالة فنهم السامية » .

أما عن الجيل الثاني فيقول :

« لهذا الجيل المخضرم الفضل الكبير في تنشئة جيل جديد بدأ يتذوق الفن وتقديس ماليمه » .

أما الجيل الثالث فيقول عنه :

« قسم منهم أخذ من مدرسة أوروبية ومضى فيها مقلداً أو مطوراً ، والقسم الآخر بدأ يحاول أن يأخذ من قديم التراث العربي والشعبي ليخلق في لوحاته ورسومه روحاً جديدة تعبر عن الحاضر ... حاضر الأمة العربية » ..

ومن خلال هذا التقسيم المبدئي درس الفنانين جميعاً وحلل تجربتهم اعتماداً على الأهداف الرئيسية لكل فنان ، وربط ذلك كله بالأحداث السياسية ... فترة الاستعمار العثماني .. ثم الفرنسي . . وأخيراً الجيل الجديد ..

---

(١) مجلة الآداب اللبنانية (تموز ١٩٥٧) .

وهذا يعكس لنا بداية واضحة الأسس لنقد جديد تجاوز كل الأشكال التقليدية التي عرفناها ، وتحول النقد إلى (التحليل) و (الرصد) و (التصنيف) وربط الفن بالأحداث وهكذا تطور (النقد) .. وترافق مع (الفن التشكيلي) .. ومع (الأحداث السياسية) ..

مما مهد الطريق إلى الأشكال الأكثر تطوراً من النقد والتي وجدت في (الستينات) والتي قادها عدد آخر من (النقاد) .. بدأوا يمارسون الاختصاص النقدي بدل أن يكونوا مجرد (أدباء) يمارسون النقد ، أو مجرد صحافيين يعالجون الأعمال الفنية ..

وهذا ما توضحه دراسة المرحلة التالية لحركة النقد في الستينات والتي نأمل أن ندرسها في بحث مقبل .

★ ★ ★

هَديل الحَجَل

قصة: رشاد أبو شاور

بين أشجار السرو والبلوط والصنوبر ، وعلى المسربة الضيقة ، سارا معاً حتى وصلا قمة التلة الكبيرة ، فتوقفا ، وأخذا أنفاساً عميقة ، أصغيا لهديل الحجل في عمق الوادي .

قالت :

ـ أحب الحجل .

استند إلى جذع ضخم وقال وهو يلهث :

ـ لكنه حزين ، ودائماً يشعر بالخطر .

تمددت قربه ، أخذت تنكش الأرض المكسوة بالأوراق الذابلة ، ظلا ساكتين برهة . . مدت يدها إلى رأسه . داعبت شعره الأسود الغزير ، وقالت بالعربية :

ـ هجل .

ضحك ، وضحكت .

طوى أصابعها ، هزت رأسها ، فارتعش شعرها الأشقر حول رأسها المستديرة . وبان جبينها الذي اسمر قليلاً .

قالت ·

– أنت أبيض وأسمر ، مزيج من أفريقيا وأوربا .

سألها .

– وأنت ؟

صمتت قليلاً ، نكشت أوراق الصنوبر المدببة بين قدميها . رفعت رأسها ، وتطلعت بين الأغصان المتهدلة كأنها لا تراه ، تكلمت كأنها تتحدث مع نفسها ·

– أنا أبحث عن لوني . ها أنذا آخذ شيئاً من لون الشرق ، لقد أتيت إليكم لأحدد موقعي تماماً في هذا العالم الواسع .

ضغط على أصابعها . فابتسمت ، اشعلت سيكارتين ، أعطته واحدة ، وأخذت تدخن الأخرى . قالت ·

– لقد تعلمت هذه العادة منكم ، اكتشفت كم هو رائع أن يشعل لك أحدهم سيكارة ، ويقدمها لك . إنه يضع فيها أنفاسه . ووده و . .

مر بعض عناصر الدورة الجديدة ، كانوا يحملون الماء والطعام ، حيوهما ، كانت ترد · (آلاً ، مرحباً) .

سألها ·

– جعت ؟

قالت : وحوش .

قال لها :

– الشباب يقولون إنهم وحوش كي يستطيعوا التغلب على وحشية الحرب ، انظري حولك · هذه الطبيعة مدهشة ، إنها الآن معسكر .

قبل أن نأتي كانت مجرد طبيعة مهملة ، مهجورة .

لقد حفرنا الصخر وأخرجنا الماء ، وتآخينا مع الأشجار والحجل ..

وذات يوم ستكون هذه الأمكنة حدائق للعشاق .

* * *

سمعا أصوات الطائرات ، ونداءات الشباب . انتشار .

رأيا الشباب يتقافزون بين الأشجار ، ويتوارون في شعاب الوادي .

أخذت تتطلع بين الأغصان نحو السماء ، أشار لها بإصبعه .

قالت :

– إني أراها .

سألها :

– اخائفة أنت ؟

قالت بالعربية :

– شوي .

ارتجت الأرض .

قالت :

– إنهم يقصفون .

قال :

– يقصفون القواعد القريبة من التلال .

★ ★ ★

ساروا هابطين على المسربة الضيقة ، بين الأشجار.

قال :

– ستكتبين لي كثيراً .

توقفت . نظرت في عينيه ، قالت :

– عدني ألا تحزن كثيراً .

– أعدك . ولكن ستكتبين كثيراً .

– ليس كثيراً ، كل أسبوع ، أو نصف شهر ، عدا أيام السجن .

مر بأصابع راعشة على شعرها القصير ، وجبينها الذي لوحته الشمس .

حك القشرة المسودة على جبينها ، ابتسمت وقالت :

– لقد اكتسبت هذا اللون ، إنه لن يزول ، أحب أن يبقى .

التقت عيونهما ، ارتجت الأرض من جديد ، أطلقت المدفعية المضادة للطائرات .

قالت :

– القصف يقترب .

اقترب رأساهما . اقتربا كثيراً ، كثيراً جداً .

° ° °

مضيا يهبطان بين الأشجار ، أخذت تتعلق بالاغصان ، وتقفز ، وتدور حول الجذوع الضخمة. صدرها يعلو ويهبط . توقفت وقالت :

– سترسل إلى الثوب الذي ستطرزه أختاك شفيكة – تقصد شفيقة – وبلّغ والدتك انني احببتها .

قال :

– بات . . ابقي معنا ، وصيري فلسطينية .

– لقد كنت مع الزنوج زنجية . ومع الفيتناميين فيتنامية ، وها أنذا معكم فلسطينية ، ولكن دون أن أترك بلدي اللعين : أميركا .

لقد حدثتك كيف أنهم وضعوني في السجن أكثر من عام . وأخرجوني مصابة بالسل وبعض الأمراض الإضافية ، ثلاثة أعوام وأنا أكابد حتى شفيت . وها أنذا آتي معكم . إنني أعرف :

إذا سجنوني ، هناك ، فلن يتركوني حية .

اقلتهم سيارة اللاندروفر ، صديقتها وصديقها وهي ، وراحوا إلى جرش ، ليرحلوا من هناك إلى دمشق ، ثم بيروت ، فبلدها اللعين – كما كانت تقول . .

° ° °

حفر المفوض السياسي (أبو خالد) أمين ، اسمها على الجذوع الضخمة .

حفر خارطة فلسطين ، وأصغى لهديل الحجل . جاءت الطائرات ، فتذكرها كثيراً ، وحزن كثيراً ، كثيراً جداً . ولم تصله رسائل .

° ° °

جاءت سيارة الروفر تتمايل على الطريق الترابي الوعر ، والغبار ينعقد خلفها .

تقافز الشباب من جوفها ، وأخذوا ينقلون صناديق المعلبات ، والذخيرة ، والأدوية .

رفع السائق (أبو أحمد) غطاء الموتور ، وأخذ يتفحص الأسلاك والبطارية . قال له أبو أحمد وهو يرمقه بطرف عينه :

– توجد رسائل كثيرة للشباب ، لكن لست أدري إن كانت لك بينها رسالة . . .

أدرك من لهجة (أبو أحمد) أن له رسالة ، وأنه – أي أبو أحمد – يريد أن يلعب بأعصابه .

سأله :

– أبو أحمد ، ألم تمر بمخيم البقعة ؟

تجاهل أبو أحمد سؤاله .

– البلاتين تعبان ، لذلك السيارة تقطّع .

أدار (أبو خالد) ظهره ، وتظاهر بأنه يصعد من حيث جاء ، فناداه أبو أحمد .

– لك رسالة . من أمريكا ياخال . .

علق أحد الشباب ،

– أبوخالد عاشق أممي . لقد حقق العالمية في الحب .

– وأبوخالد مازحاً :

– الحق على الذي علمكم هذه المصطلحات ،

فض الرسالة وقرأ :

عزيزي أمين :

أنا بخير ، مازلت ، أنتظر الثوب الفلسطيني من شفيقة . أذكر صوت الحجل،سلامي لوالدتك ولشفيقة، سأكتب لك بانتظام . التقي هنا ببعض الطلبة العرب ، قمنا بمظاهرة رداً على مظاهرة صهيونية .

صديقتك المخلصة

بات

* * *

حصل على إجازة ، فذهب مع أبي احمد إلى مخيم البقعة . قالت له أمه وهي تتلقاه فاتحة ذراعيها :

ـ أطلت الغيبة علينا .

أخته شفيقة قبلت جبينه .

قالت أمه :

ـ جاءت رسالة من والدك .

أحضرت والدته الرسالة من بين طيات الفراش فقرأ :

ولدي العزيز أمين :

دراستك الجامعية فرغت منها . لاتريد العمل معي في الكويت أنت حر.ولكن ألا تتزوج للآن فهذا الأمر يشغل بالي وبال والدتك أيضاً . أريد أن أعود لافرح بك مع الأهل والأصحاب . ماذا تقول ؟

بلا وعي قال :

ـ لأ ،

سألته أمه :

– عماذا تقول لأ ؟

قال :

– كنت أفكر في أمر .

قالت أمه :

– أعانكم الله على زمنكم . واحدكم في عز شبابه ، ومع ذلك تكلمون أنفسكم .

فتحت شفيقة صندوقها الخشبي ، وأخرجت ثوباً أنيقاً عرضته أمام ناظريه .

– هذا لصديقتك الأميركية .

عانقها .

– أنت ياشفيقة ملكة التطريز فعلاً .

علقت الأم :

– ياحسرتي ، ولكنها بلاحظ .

قال أبوخالد :

– لاتقولي هذا الكلام ياأمي ، ستتزوج شفيقة شاباً طيباً ذات يوم .

ابتسمت شفيقة ، غضت نظرها ، وسألته :

– وأنت ياأخي ؟

فقال متلعثماً :

ـ أنا . أنا . ياشفيقه أنا . مشواري صعب وطويل و. .

• • •

ضغط أبو أحمد على الزامور ، فهب الشباب من تحت الأشجار ، واندفعوا إليه ، وتخاطفوا الرسائل والأخبار ، وأفرغوا السيارة من حمولتها ، فض أبوخالد الرسالة وقرأ :

السيد أمين :

أشكرك على الثوب الجميل ، الذي انتظرته بات طويلاً . أعرف عنكم الشيء الكثير . لقد عادت بات من بلادكم سعيدة وقوية . .

اني آسفة إذ اخبرك بأنها ماتت في السجن .

إذا سمحت سأحتفظ بالثوب من أجل ذكراها ، وصداقتها لكم ، التي دفعت من أجلها حياتها .

ارتخت ركبتاه ، أحنى رأسه على جذع الشجرة التي جلسا تحتها كثيراً ، تناهى إلى سمعه : انتشار ، فرفع رأسه ، وفي ثوان كانت النيران تندلع في الأحراش ملتهمة عشرات الأشجار . وارتجت الأرض ، كأنها توشك أن تخرج أثقالها .

• • •

توارت الطائرات ، وظلت النار ، وتكاثف الدخان ، وانعقد في الفضاء . تراكض الشباب ، يتفقدون رفاقهم ، لانقاذ الجرحى . نقلوا (أبو خالد) أمين وثلاثة آخرين إلى سيارة .

قفز أبو أحمد ، واندفع بالسيارة على الطريق الترابي الوعر . لوى رأسه إلى الوراء . أصغى للأنين ، قال مطمئناً الجرحى .

– لحظات ونصل المستشفى ،

أمسك (أبو خالد) أمين بالعارضة المعدنية .

أصغى لهديل الحجل . كان الدم ينزف من ظهره ويده اليسرى . أوقف أبو أحمد السيارة وهبط ونظر إلى الجرحى ، قال :

. . إصاباتكم بسيطة ، شد حيلك أبو خالد .

ترنح رأس أبوخالد ؛ ارتطم بفولاذ السيارة . شد قبضته حول العارضة ، وأصغى لهديل الحجل الذي ارتفع وسط النيران والدخان ، والصمت .

★ ★ ★

غابة الخنازير البرية

قصة : رياض عصمت

كانت الصحراء مترامية الأطراف ، حتى يقال إنها تمتد من البحر إلى البحر . لم يكن هذا مؤكداً لدى آل المحاميد ، اذ أن أحداً منهم لم ير البحر في حياته ، بل ان سيرته كانت تثير في أذهانهم أساطير سمعوها في طفولتهم حول الحوريات اللواتي يغنين للبحارة المغامرين من أجدادهم فيدفعنهم إلى القاء أنفسهم من المراكب على صخور ناتئة تميتهم في الحال . كان البحر في خيالهم كالسراب . الصحراء أرضهم : خبروها واستنبتوا منها الغذاء ، عرفوا مسالكها واهتدوا بالغريزة إلى اتجاهاتها ، واكتشفوا فيها مناطق الواحات ومكامن المياه . الكثبان الرملية كانت تتحول كل يوم ، بل كل ساعة ، إلى أشكال جديدة . كانت ريح الرياح تمسح سطحها ، فتنداح ذراتها الناعمة كجدول مياه . يذوب مرتفع ويعلو آخر ، وتدفن الرمال آثار الدروب والأقدام .

ربما كان آل المحاميد في الماضي من البدو الرحل ، أو أنهم كانوا يسكنون في أرض بعيدة جداً عن موطنهم الحالي . لا أحد يذكر متى جاؤوا واستقر بهم المقام في ذلك القفر من الأرض ، حيث بضعة أشجار نخيل ، بركة مياه ، وفراغ من الرمال الناعمة لها أول وليس لها آخر . هل كانت الأسرة الصغيرة منشقة من احدى القبائل ، أم أنها كانت مطرودة منفية ؟ لا أحد يعلم .

كانوا خمسة أخوة يعيشون في كنف والدهم الجبار . كل منهم ولد من بطن امرأة مختلفة ، اذ أن أباهم كان زوجاً لأربع نساء : أحمد ابن ذات الشعر الأشقر ، ومحمد ابن

السمراء ربيبة الجبال ، ومحمود ابن الحبشية ، وحميد وحمدي ابنا الجارية ذات الشعر الأحمر . تلك قبيلة أبي المحاميد التي تعيش في عزلة عن القبائل الأخرى . التربة جافة ، لم تفلح يد الإنسان في اخصابها الا في مواضع قليلة تكفل للاسرة الحياة . كانت الأسرة تسكن الأكواخ : كوخ الأب يتوسط الأكواخ الاربعة البالية التي انتصبت حوله وكأنها تحرسه من شر غامض ، متميزاً عنها بالاتساع والمتانة . أما من الداخل ، فبدل الرمل والحصير فرشت أرضه بالسجاجيد ذات الوبر الطويل وبجلد الخراف ، ووزعت في أرجائه الأرائك اللدنة ، وجللت الجدران بقماش أحمر سميك ، بينما توسطته مائدة حافلة على الدوام بأطايب الطعام والشراب . وكان الأولاد يسقفون الكوخ كلما اصفرت سعف النخيل التي يتشكل منها ، أما سقوف الأكواخ الباقية فكانت مهلهلة بالية ، لاتحمي أجسادهم من قر الشتاء ولا من حر الصيف ، ولم يكن لديهم وقت لاصلاحها ، اذ أن التعب كان يستنزفهم وهم يعملون لسد حاجات الأسرة ومتطلباتها من زراعة ورعي وقنص ، دون أن يملك أي منهم كلمة تسمع أو رأياً يستطيع المجاهرة به ، فأبو المحاميد هو السيد المسود والآمر المطاع . ورغم ما استبد بهم من فضول طبيعي في سني الصبا لاكتشاف العالم الغامض البعيد والتعرف إلى القبائل والأسر الأخرى ، لم يكن هذا في حيز الامكان ، بل ولا الاحتمال ، اذ ان بطش أبيهم الجبار كان كافياً لردعهم عن أي تصرف يحيد شعرة واحدة عن ارادته ورغباته . لم يكن الأب يسمح لهم أن يبتعدوا عن مضاربهم أكثر من مسيرة يوم واحد ، وكان بامكانه دائماً أن يستشف دخيلة نفوسهم ويمنعهم في الوقت المناسب من مخالفة ما سن لهم من قوانين وأعراف . وما زالوا يذكرون جميعاً محاولة أحمد اليتيمة للوصول إلى ذروة الجبل البعيد ، وكيف تلقاه الاب عندما عاد منهكا بعد ثلاثة أيام بضربة صاعقة ألجمت لسانه عن النطق اسبوعين كاملين . ولم يبح أحمد لاحد من أخوته بأسرار رحلته تلك ، ولكنه ظل بعدها ذاهلا صامتاً كأنه رأى من ذروة الجبل العجب العجاب .

حياة آل المحاميد منتظمة متكررة لاجديد فيها . الأب لايفعل شيئاً طوال يومه سوى أن يسوح حيثما شاء ومتى شاء ، دون أن يعلم أحد عن مقصده أو زمن غيابه ، فالاولاد يتكفلون بالزراعة وتربية الماشية وجميع الاعمال الأخرى المضنية ، أما هو فقوته لابد أن يدخرها لارضاء شهوته الجامحة . في المساء كان المشهد طريفاً حين تتحلق حوله نساؤه الأربع ، ويتنافسن على خدمته ورعايته واشباع مجونه . في كل ليلة كان يأمر الاولاد بتقديم ما يجيدونه من فنون الصراع بينما يعب الخمر عبا وهو يوجه ملاحظاته الشرسة اليهم ، حتى يصل التعب بهم جميعاً إلى ذروته . في تلك اللحظات كان منظره يغدو مخيفاً وقطع الطعام

تتناثر من بين شدقيه مصحوبة برائحة الخمر النفاذة . ومع هذا كان الاخوة يحبون بعضهم بعضاً أشد الحب ، وكان واحدهم يبذل أقصى جهده لمساعدة أخيه عند الحاجة . والمدهش أنهم لم ينفروا يوماً من العمل الشاق ، إذ كانوا يعتبرونه واجباً من شأنهم وحدهم أن يقوموا به . لكنهم كانوا يأملون في الوصول ذات يوم إلى الحرية الكاملة والسعادة المطلقة ، مستغربين دوماً رغبة والدهم في إثارة الفتن والضغائن بينهم وهم أولاده الذين انحدروا من صلبه . لكن أحداً لم يكن ليجرؤ على أن ينبس ببنت شفة ، أو حتى أن يفكر في سريرته بالرفض والتمرد . كانت سلطة أبيهم المستبدة تدعمها قوته الخارقة لاتترك أمامهم مجالا سوى لكراهية مكبوتة متنامية كالاعشاب السامة . ودون أن يفصح واحدهم للآخر ، كان السؤال يلح في أعينهم وفي صمتهم ، ثم يموت على الشفاه . كان أبو المحاميد يعامل أمهاتهم بالعدل والسواسية ، كل ليلة لواحدة ، ولكل واحدة ابن تفرح به ، إلا أن أم حميد رزقت بدل الابن بتوأم أحمر الشعر . كانت حياة الأسرة كالطقس الهادئ الذي يخفي ضراوة عاصفة هوجاء . كانت مثل سطح المياه الساكنة الذي يخفي تيارات خطرة . ورغم أن الخلاف نادراً ما كان ينشب بين النساء أو الاولاد ، إلا أن ذلك كان يجري أحياناً لاسباب تافهة ينتهي بمعظمها في مهده وكأن شيئاً لم يكن ، ليحل محل الغضب صفاء ومحبة لاتشوبها شائبة . لكن شعوراً بالنقمة والتشاؤل والغضب المكبوت كان دائماً يقظاً مثل نمر سجين تجاه أبيهم دون أن يملكوا الجرأة للتعبير عنه .

ولكن الأولاد ما أن كبروا حتى بدأت الأمور تتغير ، وبدؤوا هم يتغيرون . ذات ليلة ضبط محمد أخاه محمود يسترق النظر من شق في كوخ أبيه ، بينما كانت أصوات اللهاث الجنسي المحموم تتسرب إلى الخارج . كانت أمه تنام في الداخل ، لذلك ظل شهراً كاملا لا يكلم أخاه ولا يرد عليه سلاما . لكنه هو نفسه كان كلما سخن فراشه في الليل يتحرك كالمجنون في صمت ومذلة . يستمني رغباته المكبوتة وهو يحلم بواحدة من النساء المحرمات . وما لبثت حلقات الصراع لتسلية أبيهم كل مساء أن ازدادت وحشية وقسوة ، وكأنما في ذلك تعويض خفي عن حرمانهم الجسدي ، حتى أن الصراع في بعض الأحيان كان يتخذ أوضاعاً تشبه أوضاع المضاجعة . وبدأت الهمسات تسري بينهم ، والرغبات المجهضة تطل من الاعين ومن العضلات الشابة المتوترة : أحياناً تطل عبر كلمات مسترقة لليلة وأحياناً بصمت . لكنها على أية حال بدأت تكشف عن حاجة ملحة لارادع لها ، ولا يمكن الاستمرار في دفنها بين الرمال أو في مؤخرات النعاج والماعز .

أخذ النخيل والماء والنار شكل الأنثى . أخذت الريح والرمال وحفيف الشجر صوت همساتها المبحوحة . وحدثتهم أمهاتهم بسر كونهم جميعاً من الذكور . أخبرتهم أن بطونهن كانت تحمل الذكور والاناث على حد سواء ، ولكن كلما ولدت بنت كان الأب يئدها في الرمال حتى تموت . لم يكن يكترث لبكاء أمها ، ولا لاسترحام باقي الامهات اللواتي أصابهن أو سيصيبهن الشر نفسه . بعد البنت الثالثة حلت اللعنة ، ولم تحمل النساء الأربع ثلاث سنين ، ثم حبلن فجأة في وقت متقارب ، وولدن جميعاً خلال عام واحد الأخوة الخمسة : أحمد ومحمد ومحمود وحميد وحمدي .

كانت الحكايات حول نشأة الأسرة غامضة ومتضاربة . الذاكرة لا تسعف طويلا من انقطع عن الناس والحياة . ولكن النساء تجمعن عند الرجل الكبيربطرق مختلفة . الحبشية وجدها تائهة في الصحراء فاقدة لكل ذاكرة تدل على ماض أو أهل . ذات الشعر الأحمر تدعي أن أبا المحاميد قد اختطفها من قبيلتها عنوة وهي ماتزال طفلة . أما الشقراء فتاهت عن قافلة هبت عليها العواصف ، وهي تذكر كيف ظهر من وسط الغبار عملاق شبه عار شج رأس أخيها بحجر ، ثم أخذها معه إلى مجاهل الصحراء . أخيراً السمراء التي تدعي أنها أقدم زوجاته ، فهي قد عاشت معه في خيمة واحدة على شاطئ البحر منذ عهد قديم . رغم أن ذاكرتها لم تكن تسعفها بتذكر الكثير ، ولكنها تذكر على أية حال أن جدتها العرافة كانت تقول قبل أن تموت : إنهما رضعا من ثدي واحد ، وأن الآلهة ستلعن ذات يوم الرجل القوي وتظهر له ضعفه . وكانت تقول أيضاً أن الخضرة ستتبدل بالجفاف ، والشبع بالجوع ، والأمان بالخوف .

المهم أن الأب بدأ يشعر بما في صدور أولاده من غيرة وضغن . ذات ليلة هب من فوق الحبشية وانطلق خارج خيمته عارياً مشهراً بلطته الجبارة ، إذ أحس أنفاسا بشرية تلهث في الظلام . دار على الأكواخ كلها ، لكن الجميع كانوا في رقاد ، أو أنهم كانوا يدعون ذلك . لم يملك التحقق من الفاعل ، ولم ينبس في الصباح ببنت شفة . لكن صمته ازداد ، وبدا وجهه شاحباً وعيناه على شيء من الجحوظ ، وقد بدت حولهما هالتان زرقاوان ، بينما أخذت شفتاه ترتجفان كلما تكلم .

في مرة أخرى ضبط الأب محمدا يتسلل في الليل خارجاً من كوخ أم محمد بينما أحمد يسامر أخوته في كوخ آخر . لكن محمدا ادعى أن بطنه كانت تؤلمه وأن أمه كانت في تلك الليلة في فراش أبيه . رغم ذلك لم تمت شكوك الأب الدفينة ، بل طواها صامتا في صدره .

* * *

وذات يوم دعاهم الأب فاجتمعوا من حوله . خاطبهم دون تمهيد : « لقد كبرتم واشتد عودكم ، لهذا ارتأينا ارسالكم في رحلة صيد بعيدة » . تبادل الأخوة النظرات بين مصدقين ومنكرين ، فقد كان للخبر بينهم وقع الصاعقة . بانت نواجزهم ، وتألق في عيونهم حب المغامرة ، وتساءلوا : « وإلى أين نذهب ياأبانا ؟ » .

أجابهم بهدوء : « إلى غابة الخنازير البرية » .

ساد بينهم وجوم مفاجئ ، وارتسمت على سحنهم علائم الدهشة والاستغراب ، لكن حماسهم لم يفتر ، فقد كانت فرصة ما بعدها فرصة يذوب وراءها كل خوف أو تردد . وبسرعة كبيرة عاد مرحهم الطفولي إليهم وتتابعت اسئلتهم اللاهثة المتضاربة دون أن يفهم أحدهم ما يقوله الآخر . اسكتهم أبو المحاميد باشارة من يده صائحاً : « كفى لغطا ياأولاد ، سأزودكم بالأقواس والسهام والسيوف ، وقد أعددتها خصيصاً لكم طوال أسبوع ، وعليكم بعد هذا أن تأتونا بصيد وفير » . كانت تشوب لهجته سخرية أو استهانة خفية . جرع كأس الشراب دفعة واحدة ، ومد أصبعه يشير إلى الزوجة السوداء التي انفرجت شفتاها الغليظتان عن ضحكة واسعة اظهرت بياض أسنانها الناصع . وقبل أن يغادروا الكوخ الكبير وصلت مسامعهم كلمات أبيهم المريبة : « كونوا على حذر ياأولاد . . كونوا على حذر . . » . وقام إلى الفراش وعيناه تعريان الجسد الابنوسي في شهوة لا حدود لها .

سهر الأخوة الخمسة حتى ساعة متأخرة من الليل تتناقلهم مشاعر الفرح والقلق المجهول . وفي بهيم الليل كانوا يسمعون قهقهة أبيهم الجبار وهو يضاجع أم محمود . بينما كان ابنها يخفي وجهه تحت الغطاء متظاهراً بالنوم . ومالبث النعاس أن داعب أجفانهم فسقطوا في عالم الاحلام الرحب .

¤ ¤ ¤

غابة الخنازير البرية ، كما روت لهم جدتهم العرافة عندما كانوا صغاراً ، لها حكاية طويلة عجيبة ، فالغابة أرض خصبة تشرف على البحر وتحوي من الينابيع مائة ينبوع وينبوع . كان يعيش على أرضها في قديم الزمان شعب يعمل في زراعة الفاكهة وصيد الأسماك . ولاحظ سكان تلك الغابة ذات مرة تردد قطعان صغيرة من الخنازير البرية قرب قريتهم ، وكان فصل الربيع في أوله ، فخرجوا وذبحوا الكبيرة الشرسة منها وأمسكوا بالصغيرة ، حتى اجتمع في حظائرهم على مر الشهور عدد كبير جداً من تلك

الخنازير البرية الصغيرة . وامتلأت ارجاء القرية بحظائر واسعة أخذ السكان يتنافسون على رحابتها ومتانتها لأن في ذلك دليلا على الغنى ومظهراً من مظاهر الثراء. وصار عدد الحيوانات في تلك الحظائر يزيد ضعفين أو أكثر على عدد السكان في القرية ، وبلغ الاهتمام بالخنازير حداً جعل الناس يهملون شتى مصالحهم الأخرى بدءاً بالزراعة وحتى رعاية الأولاد . ومرت سنة . وكبرت الخنازير وترعرعت بفضل الرعاية حتى بلغت حجماً لم يعرف له مثيل من قبل . وذات ليلة سمع صوت مناد يصيح أن هبوا يا أهل القرية فصيبة كبرى قد حلت بكم . وقام الناس جميعاً ، اجتمعوا في الساحة على ضوء المشاعل فإذا بالحارس الليلي ملقى على الأرض مضرجاً بدمائه . وما أن اقتربوا منه حتى اكتشفوا أن ذراعه قد بترت وأن بطنه قد بقرت ، لكن فيه بعد رمقا من روح . همس بصعوبة كبيرة : « هربت الخنازير . . حطمت حظائرها . . وهربت . . . » وانبثق من فمه خيط من دم وأسلم الروح . فتش الناس حظائرهم وهم يندبون حظهم العاثر متسائلين عن سر هذا المصاب الجلل ، فوجدوا أن الخنازير قد حطمت فعلا جزءاً من أسوار حظائرها وهربت جميعاً إلى مكان مجهول . وفشلت جميع المحاولات التي بذلها أفراد شجعان من أبناء القرية للبحث في الأطراف القريبة عن الحيوانات المفقودة ، فقرروا أن يرجئوا تلك المحاولة إلى فجر اليوم التالي . ولم يغمض لأحد جفن في تلك الليلة ، فما أن لاح أول خيط نور من وراء الأفق حتى خرج الناس إلى الساحة فلم يبق منهم شيخ أو طفل أو امرأة إلا من أقعده مرض جسيم عن ذلك . وما شعروا إلا وهدير مخيف يقترب منهم ، وقبل أن يتدارك أحد الأمر كان قطيع هائل العدد من الخنازير البرية الشرسة ينقض عليهم . تطايرت أذرع وسيقان ، وبقرت بطون ، وهشمت رؤوس ، واندلقت امعاء ، وهرس اطفال ، وفتتت جماجم ، حتى غدت ساحة القرية أشبه ما تكون بمذبح كبير . وهكذا أفنى الهجوم المفاجىء الغالبية العظمى من سكانها ، فلم ينج منهم واحد إلا وقد أصيب بجرح بليغ أو بلطمة ، أو كان مقعداً أسير الدار فنجا من الحادث . ومنذ ذلك الحين اندثرت القرية ، وغادرها من تبقى من سكانها لاعنين قدرهم المفجع ، واللعنة التي ارسلتها لهم الآلهة ، والساعة التي فكروا فيها بتربية خنزير واحد على ارض قريتهم . بينما سكنت الخنازير المتعطشة للقتل الغابة بحيث صار التوغل داخلها أو بقربها يعني الموت الزؤام . ورغم المحاولات التي بذلت للسيطرة على الغابة الخصبة ، كانت الخنازير البرية أقوى من أن تقهر ، فكان أن هجرت الغابة إلا من بعض عتاة الصيادين الذين كانوا يستطردون خنزيراً أو اثنين في تخومها ليعودوا بالصيد إلى مضاربهم البعيدة ، ومع مرور الأيام وازدياد العناء والخطر تناقصوا

حتى صاروا قلة . وكان الإخوة الخمسة يذكرون أيضاً أن جدتهم العرافة اخبرتهم ذات مرة أنهم ينحدرون من سلالة القرية المندثرة ، وأنهم رحلوا عنها مع الراحلين .

* * *

غادر أحمد ومحمد ومحمود وحميد وحمدي مضارب اسرتهم مع خيوط الفجر الأولى وقد تسلحوا بما أعده لهم أبوهم من سلاح . وبعد ساعات طويلة من المسير الشاق وصلوا إلى سفوح مرتفعات « الغيلان » فتسلقوها ، ثم انحدروا منها متجهين نحو « وادي الجان » ، ثم عبروا النهر الكبير إلى الضفة الأخرى . كانت الشمس أمامهم تنحدر نحو المغيب . من بعيد لمحوا بقعة خضراء غامقة ، فأدركوا أنهم وصلوا إلى مشارف غابة الخنازير البرية . عسكروا هناك حتى صباح اليوم التالي ، وجلسوا يسترجعون ذكريات ماضيهم الرتيبة وماضي تلك البقعة الحافل ، وكيف كانت هذه المناطق الموحشة في سالف الزمان مزدهرة بالخير والرفاه والسعادة والسلام . تباحثوا في أمر مغامرتهم الراهنة فوجدوا أن أفضل السبل للعودة بصيد وفير واجتناب الخطر هي أن يبقى أحدهم مختبئاً في طرف الغابة يحمي مؤخرتهم وخط رجعتهم إذا ما دنا منهم خطر . وحاروا فيمن يبقى وفيمن يتقدم ، إذ كان كل واحد منهم يرغب أكثر من الآخر في خوض المغامرة ونيل شرف غنائمها . واستقر الأمر بينهم على اجراء قرعة ، فجمعوا خمسة أعواد وكسروا واحداً منها . وكان أن خسر حمدي ، فغالب قهره وهز رأسه أسفا لحظه العاثر . ودعه أخوته الأربعة ملوحين بأقواسهم وتسللوا بين أعشاب الغابة وأغصانها الكثيفة حتى غابت ملامحهم عنه وهو مستقر على غصن شجرة عالية ويده تشد على قوسه تحفزاً لأية بادرة خطر .

سار الأخوة الأربعة متوغلين في حذر ، نظراتهم القلقة تجول بين الأغصان والجذوع المتشابكة وهي تتفحص الدرب المجهول . أحمد وحميد يسيران في المقدمة ، ومحمد ومحمود يتبعانهما . كان الصمت سائداً ، والمكان موحشاً لا أثر فيه لحياة سوى تلك الأصوات الغريبة لطيور أو حيوانات من داخل الدغل . وسأل كل منهم نفسه : ألا أين أمجاد الماضي وازدهار القرية القديمة في هذا المكان ؟ لاشيء هناك الآن سوى أدغال كثيفة مليئة بالثعابين والخنازير والوحوش الكاسرة. اطمأن خاطرهم بعد قليل، واستعادوا بعض شجاعتهم المفقودة. لمحوا بين الأشجار وضحة ، فهرع أحمد يستبقهم إليها شاقاً طريقه بصعوبة . وما أن وصل إلى العراء حتى استدار إلى اخوته ضاحكاً وقال : « حذرنا أبي أكثر من اللزوم فما صادفنا حتى الآن خطراً . » وفي لمح البصر انشقت الأعشاب الطويلة عن سحنة حيوان

هائج انطلق مندفعاً كصخرة تتدحرج من قمة جبل . الجم الرعب ألسنتهم ، وشلتهم المفاجأة عن الحركة . انقض الوحش على أحمد هادراً قبل أن يفيق أو يستعيد صوابه أو يأخذ الحذر ، فلطمه غارسا أنيابه الطوال في أعلى فخذه ، فأطلق ذاك صرخة ألم هائلة وهو يهوي على ظهره بالحربة التي يحملها ، وإذا الحربة تنشطر إلى نصفين . هرع الأخوة إليه بقدر ما تسمح لهم به الأغصان المتشابكة ، وزادتهم لهفتهم تعثراً وتأخراً ، فما كادوا أن يصلوا حتى سمعوا صوت أخيهم الحبيب يطلق صرخة هائلة ، ورأوا الخنزير ينشب أسنانه في عنقه . ثار الغبار كثيفاً ، وانتفض الجسمان على الأرض وقد اختلطت دماؤهما والتصق الجرح بالجرح ، لكن يدي أحمد تراختا عن الجسد الضخم وسقط تحت أقدام الوحش معالجاً سكرات الموت . وفي اللحظة نفسها بزغ محمود من بين الأغصان كالمارد وقد منحته ثورة القهر والغضب قوة جديدة لا حدود لها ، وأهوى على رأس الوحش ببلطته بضربة جبارة ، فسقط تحت قدميه يشخر شخرات مخيفة . وسرعان ما انهال عليه الثلاثة بضربات عنيفة متلاحقة أجهزت عليه . انحنى الثلاثة في صمت على جسد أخيهم المضرج بالدماء وأعينهم مغرورقة بالدموع . لم يكن هناك من مهرب ، فالموت الذي ينقض كالصاعقة لا شيء يمنعه ، ولا مناص من العودة محملين بحزنهم الكبير . وضعوه على أكتافهم وعادوا يشقون طريقهم دون أن ينبس أحدهم ببنت شفة . كان الهواء من حولهم مثقلا بالقتامة والفزع والتساؤلات إزاء قسوة الموت ورهبته .

وصلوا إلى حافة الدغل ، لكنهم سمعوا وراءهم هديراً وتقصف أغصان . عجلوا بخطاهم وقطرات الدم من جثة أخيهم ترسم خطا أحمر طويلا وراءهم . همس محمود لأخيه : « وصلنا إلى مكمن حمدي » . وأدار رأسه يتطلع من تحت إبط أحمد إلى الوراء ، لكن الرعب جمد نظرته ، إذ انشقت الأغصان عن خنزير بري هائج يزيد حجماً عن سابقه . صاح حميد : « حمدي . النجدة يا أخي » . لابد أن أخاهم قاتله ، فهو أبرعهم في الرماية . أن زنده قوي ، وسهمه لا يخطئ الهدف أبداً . شهر حميد بلطته وشد عليها بقبضته وهو يصيح ملوحاً بها فوق رأسه : « سأشاغله قليلا ريثما ترميه سهام حمدي . تابعا المسير » . لم يكن المجال يسمح بالجدل فانطلق محمود ومحمد يعدوان بجثة القتيل والدم يتطاير على صدرهما وأذرعهما . صاح به محمد : « اتبعنا ولا تتوقف » ، ثم صرخ منادياً بأعلى صوته : « ياحمدي أنجد أخاك » . وتعثرا في عجلتهما بحجر فتدحرجا ، وانطرحت الجثة أرضا كجذع يابس . رفع محمد عينيه فإذا به يشهد الغبار يثور وراء الوحش المندفع بجنون نحو أخيه . كان حميد منتصباً وقد باعد ساقيه ملوحاً ببلطته الجبارة ، وشعره الأحمر يلوح كالشعلة الملتهبة .

أطلق محمود صرخة هائلة وهو يغطي وجهه بيديه ، إذ انقض الخنزير الضخم بلمح البصر على جسد حميد فبقر له بطنه وسحب أحشاءه ، بينما انهالت من زند ذاك ضربة جعلت حد السلاح اللامع يستقر في عنق الوحش السميك. تفجر الدم واختلط الجسدان في كتلة واحدة متصارعة متماسكة ، يلفها الغبار وبقع الدم القانية اللزجة . شهر الاثنان سلاحيهما وأطلقا صيحة القتال المرعبة . كان الجسمان أمامهما يتخبطان معا ، وكل منهما قد انشب أسنانه في الآخر . دار الاثنان حول الكتلة المتلاحمة الدامية في يأس ، يحاولان أن يجدا من الوحش مقتلا . وقبل أن يصحيا ، انقض من ورائهما حمدي على موضع الصراع مطلقاً صرخة مقهورة وحشية . واختلط جسد حمدي بالجسمين المتصارعين ، وامتدت يده اليسرى تبحث عن عنق الوحش ، وما لبث أن اطبقت عليه ، بينما تحركت يده اليمنى بخنجر طويل النصل طعنت به بطن الخنزير ، حتى تلوثت أصابعه بالمادة القانية اللزجة . رفع حمدي الوحش الثقيل بقوة مستميتة وقذف به جانباً ، فسقط يشخر ويزفر وينفخ ويبصق من خطمه الدماء ، ثم ركع أمام جسد أخيه الصريع . كان وجهه جامداً كأنه قد من صخر. فجأة ، سالت من مآقيه دمعتان ، وشد بأصابعه على زند أخيه الدامي . الحزن يلتهب في القلوب كالنار ، فلا يترك من الحياة سوى الرماد . لكن الحزن أيضاً يشعر بالتفاهة وبأنه كي لا يموت الإنسان كغصن جاف ، عليه أن يفهم ، ويتحدى ، ويرفض .

« لم تطلق أي سهم !! » رن صوت محمود الأجوف محطما جدار الصمت. لم يجب حمدي.

« لقد كنت تستطيع أن تصيب منه مقتلا . كنا نصرخ بك ونحن نتعثر بجثة أخينا . لماذا لم تفعل ؟ لماذا ؟ » هدر محمد بنبرة عصبية .

اعتصم حمدي بالصمت ، لكن صدره كان يرتفع وينخفض وكأنه بركان يغلي . صرخ محمد ثائراً : « لماذا لا تجيب ؟ » .

لم يفتح حمدي فمه بكلمة ، ولم يحول نظره عن جسد القتيل قيد شعرة .

هدر محمود : « إنك المسؤول عن مصرع أخيك الذي انجبته بطن أمك . لقد خنته وخنتنا عندما نمت عن انقاذنا ونسيت المهمة الملقاة على عاتقك تحت سيطرة الرعب » . انقض محمد عليه دون وعي ورفسه في وجهه رفسة حطمت بعض أسنانه وجعلت شفتيه عجينة حمراء مضرجة بالدم . عندئذ لمح الإثنان الخطين الرفيعين من الدمع على خديه . لم يفعل شيئاً . ألقى إليهما بصمت جعبة السهام المشدودة إلى كتفه ، وعاد ينظر إلى الجثة

المسجاة أمامه . أفرغ محمد الجعبة من السهام ، وما لبث أن فغر فاه مصعوقا ، وجمدت عيناه على الأرض . ليس يعقل أن يستهتر بهم أبوهم وزعيمهم إلى هذا الحد ! ليس يعقل أن يهملهم أو يكرههم وهو سلطتهم وعدالتهم ومشرع قوانين حياتهم . لا . هذا غير معقول . لكن الأشياء تشهد على ذلك بوجودها ودلالاتها . وإلا فما معنى هذا ؟ وما معنى الجثتين المضرجتين بالدم ؟ الخيانة والاهمال كلمات عقيمة يائسة ، لكنها الموت الأسود بعينه عندما يسيل الدم . كانت السهام مبعثرة على الأرض . . مبعثرة بلا نصال ، مجرد أعواد تافهة عديمة الجدوى في جعبة إنسان يدخل معقل الخطر .

* * *

كان الصمت سادرا ، والغروب قد بدأ يفرش ظله الداكن على التلال . الجبال حولهم مجللة بأشجار باسقة تهتز ذوائبها تحت لمس الريح ، فتبدو كأشباح الموتى وهي تؤدي رقصة وثنية غريبة . وقف الأخوة الثلاثة أمام كومتي أحجار هي كل ما تبقى من أحمد وحميد ، ورغم رجولتهم لم تملك مآقيهم إلا أن تذرف الدمع على خدود لونها شحوب الحزن والألم بعد أن تلاشى حماس المغامرة بلحظة ، كأنها نشوة الجنس الآثم المسروقة في غفلة عن عيني الأب الظالم . تحت تلك الأحجار استقر جسدان نضران كانا قبل ساعات فقط يفوران نشاطاً وحيوية . والآن ، الآن ها هما مجرد ذكرى ، ذكرى تخفيها عن الأنظار والمناقير الوحشية النهمة أحجار تافهة . السماء داكنة أيضاً تجللها غيوم متناثرة كقطيع من الخنازير البرية . أحسوا بالقرف حتى من السماء . وشعروا بلحظات الزمن تهرب من بين أيديهم بسرعة ، تتلاشى متسللة من خلال أصابعهم كالماء . رغبوا أن يقبضوا عليها ، وأن يختزلوها لديهم ، لكن هيهات ، فالحياة ليست حفنة جواهر . وهل تقبض الأصابع على نسمة هواء أو شلال ماء ؟ اللحظات المنصرمة ، الذكريات الهاربة كحبات الهواء أمام مختنق ، كقطرات الماء أمام عطشان ، كلقمة الطعام أمام متضور ، كالواحة في صحراء ، تبدو أمام أعينهم وكأنها وهم أو سراب . لكن العيون تتفتح على الحقيقة المؤلمة : الحقيقة في أن هناك جسدين ثاوين تحت تلك الأحجار ، مزقتها أنياب الخنازير البرية كما مزقت الأجداد من قبل . تلك هي الحياة : ذبابة تحط ثم تطير دون هدف أو مبرر . غرس محمود سيف أحمد فوق قبره ، وهم محمد بغرس سيف حميد أسوة بأخيه ، لولا أن حمدي استوقفه فجأة صارخاً : « أنا الذي سيفعل ذلك » تناول السيف من يد أخيه وقال لهما مخاطباً : « اذهبا أنتما . سألحق بكما بعد قليل . أريد أن يكون لي وداعه الأخير » . هزا رأسيهما موافقين ، وابتعدا بخطى متثاقلة إلى أعلى

الرابية ، وما أن قاربا ذروتها حتى ألقيا نظرة إلى الوراء يستشرفان فيها أخيهما ، وصعقتهما المفاجأة .

كان حمدي قد غرس السيف من مقبضه في أعلى القبر وأسند رأسه المدبب إلى منتصف صدره . أطلق محمد صرخة قصيرة متشنجة كأنها الحشرجة ، بينما لطم محمود جبينه وهو يشهق ، لكن حمدي ألقى بنفسه على المصير الذي اختاره ، فاخترق السيف صدره وانبثق من ظهره مضرجاً بالدماء الحارة . تهالك الجسد على القبر ، وانفرجت الساقان رويداً رويداً تعانقان كومة الأحجار ، ترويان الجثة المدفونة بالدم ، تدفعان نذر المحبة الفائضة والاحساس بالمسؤولية وحساب الذات . وغاضت الحياة بلمح البصر .

° ° °

عندما لاحت لهما مضارب أبيهما انتابهما حزن عميق ، لكنهما تابعا الدرب إلى أن رأتهما أم أحمد . ركضت المرأة رغم سنتها ، وفي ملامحها قلق عظيم . وما لبثت أن أطلقت صيحة مفجعة ، وارتمت تلطم خديها ، تنتف شعرها ، وتمزق عن صدرها الثياب . وتجاوبت مع أصداء صوتها النساء الباقيات ، وسرعان ما رددت مضارب أبي المحاميد العويل . لكن محمود ومحمد تابعا مسيرهما الصامت ، وعندما وصلت أم حمدي ألقى إليها محمود حزاميهما المطرزين بيديها . كان الأب غائباً في تلك الساعة من ساعات الصباح ، فلما بلغا كوخيهما آويا اليها دون أن ينبس أحدهما ببنت شفة .

° ° °

عندما عاد الأب ورأى ملامح الحزن والحداد مرتسمة على وجوه زوجاته الأربع ، لم يسألهن عن السبب ، ولم تجرؤ واحدة منهن على ازعاجه قبل أن يتناول طعامه بشهية بالغة وتأن يفوق المعتاد . ما أن انتهى طعامه حتى تساءل ببرود : « أين الأولاد ؟ هل عادوا ؟ » انفجرت أم حميد وأم أحمد ببكاء حاد دون رادع ، بينما أخلدت المرأتان الباقيتان بمواساتهما وشرح ما جرى لابي المحاميد . وفي اللحظة نفسها صفع باب الكوخ وكأن ريحاً عاصفة قد عبثت به ، ودخل كل من محمود ومحمد وقد علا وجهيهما شحوب مخيف . وقبل أن يفتح واحد فمه بكلمة صرخ الأب بهما : « أين تركتم اخوتكم ياجبناء ؟ » تبادلا نظرة ميتة بينما تابع زعيقه : « أشرفت على تربيتكم سنوات طويلة : دربتكم وحين أزفت الساعة جعلتم أمل السنين الطوال يخيب . لم تفلحوا في الصيد ، لم تحسنوا *التدبير* ، فقضى ثلاثة منكم نحبهم ، وعدتما إلى

خالين . ماذا بعد هذا ؟ ماذا ؟ يالفضيحة العمر . يالسواد وجهي . ان أولادي جبناء رعاديد!».

رمى محمد جعبة سهام حمدي عند قدمي الأب دون أن ينطق بكلمة . رمقهما أبو المحاميد بنظرة مريبة من مكانه المختار ، قابعاً على عرشه لايتحرك ، ثم قال : «ماذا تريد أن ترينا ؟» أجاب محمد : «السهام» .

– «أرنا اياها بنفسك» . همس الأب بصوت كالفحيح . انحنى محمد ليفرغ الجعبة من السهام قائلا : «كانت السهام دون ...» وقبل أن يتم محمد جملته أحس بضربة هائلة حطمت فكه وأحالت شفاهه وأسنانه إلى عجينة دموية مختلطة ، اذ لطمه أبوه لطمة قذفت به إلى أقصى الكوخ . وهدر الأب بصوت كالرعد : «أوتجرؤ على التهرب من ذنبك ياكلب ؟». هرع محمود إلى أخيه يسنده ويمسح الدم عن وجهه وعنقه وصدره . كان الألم قد أبكم لسانه وأذهل وعيه حتى عن الشكوى أو الأنين . رفعه محمود على ظهره وخرج وصرخات الأب تلاحقهما باللعنات والسخرية .

ساد الظلام . كان المساء قد مر دون العربدة اللاهية المعهودة، وان كان الأب قد عب الخمر كعادته . وما لبث المضارب ان رددت صرخات أم حميد وهي تنطلق ملعلعة من مقر أبي المحاميد ، فقد اختارها لقضاء الليلة معه رغم حزنها المفجع على ولديها . ازدادت الصرخات حدة واضطراباً . مزق ثيابها عنوة ، اغتصبها دون شفقة ، ثم ساد السكون .

عندما صحا أبو المحاميد فزع اذ رأى جسد زوجته ممدداً دون حركة إلى جانبه وعينيها جاحظتين في رعب . انطلق خارجاً ينادي ولديه وزوجاته الثلاث الأخريات . لم يجبه أحد . فتش الأكواخ فوجدها فارغة . حمل هراوته وانطلق يبحث عنهم ، لكن المساء حل وبلغ به التعب مبلغاً عظيماً دون أن يعثر لهم على أثر . عاد فدفن المرأة ، ثم حاول أن ينام . لم يأكل ، اذ انه لم يشعر بالجوع ولا بالنعاس ، بل شعر بقلق مبهم دفين ، وأزعجه الصمت والوحدة .

في اليوم التالي بحث عن آثارهم في وجهة أخرى ، وانتهى به الأمر في آخر النهار كما انتهى في المرة الأولى . ازدادت وحشته فانطلق يغني ، لكن ذلك لم يشعره بالدفء أو الراحة ، فلم يغمض له جفن أبداً .

في اليوم الثالث تكرر الأمر . كان الأرق والتعب قد رسما خطوطاً مزعجة على وجهه ، وعلا ملامحه شحوب مخيف ، وجحظت عيناه . عب كمية هائلة من الخمر . عجيب ! لم يسكر ! في الليلة التي احتاج فيها أن يسكر ، لم يسكر . كان خائفاً . أبو المحاميد يخاف ؟ عجيب أن

يخاف وهو اللذي أرهبت سطوته الوالدان وأفزعت العشائر . وتراءت له صورة أم حميد التي خنقها بيديه ومن ورائها ابنها حميد يشيران إليه بأصبع الإدانة . وما لبث أن رأى على يمينه أحمد وعلى يساره حمدي . كانوا جميعهم يحاصرونه بالنظرات . وخيل إليه أن وجوههم تتحول إلى الدهشة والاستغراب ثم إلى الفزع . خاف فرفع يديه إلى وجهه ، لكن ملمس وجهه أثار في داخله رعشة عنيفة ، اذ فوجيء تحت أصابعه بملمس شعر طويل . صرخ في رعب وهرع إلى ينبوع الماء القريب . نظر إلى سطح المياه الساكن فإذا بخطم خنزير بري قبيح قد حل محل رأسه . أطلق صرخة طويلة ثالثة ، لكنه سمع صوتاً غريباً ، لا أنسانياً ، جافاً كالحشرجة .

الرجل ذو الابتسامة الساحرة

قصة : توفيق الأسدي

صباح الجمعة الباكر :

أستيقظ متعضاً على صوت المنبه . أتلمس أول ما أتلمس جسدها العاري المتعرق الممدد بالقرب مني .

تستسلم للمساتي في غبطة . أمسح على شعرها . تهر كقطة صغيرة. تتذكر شيئاً ما . تصرخ موقظة ابنها الذي كان ينام قريبا منا .

يرد صوت متذمر شبه باك .

تكرر : « هيا الى المدرسة » .

يقوم متثاقلا من سريره الذي لايفصله عن فراشنا الممدد فوق الأرض سوى ستارة . يمر بالقرب منا وينظر بعينين حاسدتين . يدخل الحمام ثم يعود ويتمدد بالقرب مني ويضمني إليه ويقبلني .

أربت على رأسه .

تقوم أمه من الفراش نحو الراديو .

« لنستمع إلى موسيقى الصباح » .

تخرج ألحان معظمها سمج •

الطفل يذهب ليرتدي ملابسه •

أتمطى في فراشي •

أتذكر الليلة الماضية • كانت مرهقة ودون جدوى • لم نم حتى الثالثة صباحا والآن الساعة السادسة فقط • أنظر الى الخارج عبر النافذة • الظلام كثيف •

صوت :

هلسنكي ! أكره شوارعك الرمادية ، أبنيتك الرمادية ، حوانيتك التي تبيع أقدارا معلبة وأشلاء بشرية مصندقة في صناديق زاهية الألوان والشرائط وأكياس من النايلون أو الورق المخرم •

أكره صناديق الحساب التي لاتكف عن الصرير والرنين ووجوه الموظفات الجالسات خلفها ، بقايا بشرية تحولت الى خدم لآلات سخيفة ووجوه شوهتها المساحيق والإرهاق ، وعيون مفتوحة أبدآ على آخرها ، عيون مشدوهة حتى لاتخطىء الحساب •

الرجل ذو الابتسامة الساحرة :

أبحث بين الوجوه ، أبحث ، أبحث ، عمن أبحث ، عما أبحث ؟ ولكني متفائل بأني سأجد الذي أبحث عنه •

« حذاء مطاطي أبيض كالذي يلبسه لاعبو كرة السلة ، بنطال رمادي فضفاض ، سترة كتانية محشوة بالملابس كما يبدو ، طاقية بيضاء كالتي يلبسها بعض حكام المباريات الرياضية •

الوجه عريض والجسم معتدل الطول ولكنه ضخم كجسد مصارع»

أبحث ، أبحث • هذا رجل يبتسم لي • أبتسم له • هذا يحييني »

أشير له برأسي محييا . حسناً ! أين الذي أبحث عنه ؟ هذه محطة القطار . لا أجد شيئا ولا أحداً .

صباح الجمعة :

في الباص أشعر أن العيون الزرقاء كلها تحدق بي مستنكرة . دوما أتشاغل بالقراءة .

في عيون بعضهم مجرد فضول ولاشيء آخر .

البوابة الكبيرة للمطحنة .

رائحة الدقيق والعلف المتعفن تبعث في الشعور بالقرف والغثيان كل صباح .

عند مغادرتي للمطحنة في المساء لا أعود أستشعر تلك الرائحة .

البحر رمادي تحت السماء المظلمة الملبدة .

البرد يجعل كل الاعضاء مخدرة تماما .

يتدفق العمال متراكضين نحو مدخل صغير في البناء الضخم الشاهق . هذا مخزن الدقيق وهذا مخزن العلف ، وهذه هي المطحنة ذاتها .

تك ! تك ! صوت ساعة التوقيت لدى إدخال بطاقة الدوام فيها .

يصل دوري . أضع البطاقة في الساعة . تك ! أخرجها . (٦٫٥٧).

الرجل ذو الابتسامة الساحرة :

هذه محطة الباصات . أنظر إلى كل الركاب في الباصات وأمشي في الممرات بين الباصات ، ولكني لا أجد شيئا . لا أرى الذي أبحث عنه . لكني لن أفقد الأمل . ستظل ابتسامتي معي .

« ياللابتسامة ! ويالتلك النظرة في العينين . الابتسامة جميلة وواسعة وهي تضيق وتتسع بين الحين والآخر ، أما تلك النظرة في العينين فهي مذهلة . ياللعينين السوداوين الواسعتين ! »

صوت :

أكرهك ياهلسنكي . يامدينة دون طعم ولارائحة ولا وجه . ذهبت الى ساحلك فوجدته ميتا ووجدت طيور النورس التي كانت في اللاذقية ملائكة ، وجدتها غربانا تأكل من جيفتك العفنة الرمادية اللون .

صباح السبت :

في معطفك الاسود الثقيل العتيق مشيت مشيتك العسكرية ، أما ابنك فكان خفيفا كالطير .

اشتهيتك منذ أول لقاء ، وفي ثالث لقاء أصبحت لي وليس لي . كوفيتك العربية بلونيها الأحمر والأبيض وعيناك الزرقاوان الداقتتان.

وفجأة هبط الثلج . تلقفناه أنا وابنك فرحين . طاردنا رقاقاته بفم مفتوح ولسان مدلى وأنت تراقبين . ثم فجأة انضمت إلينا ورحت رغم معطفك الشتوي الثقيل تقفزين ولأول مرة كقطة أمام بكرة من الصوف .

مشينا نحو شاطىء البحر المتجمد . مئات من البط البري والنوارس الكئيبة قد حطت على جليد البحر القاسي . على البحر آثار آلاف الخطوات لآلاف مروا من فوقه دون أن يخافوا أن يفتح شدقيه فجأة، وكما الحوت في حكايا السندباد ، ليبتلعهم .

أطعمنا البط بقايا رغيف ثم مشينا على البحر أنا وابنك . البحر المتجمد .

ابنك الذي كان نتيجة مغامرة ليلة منتصف صيف ما مع غريب لا تذكرين حتى اسمه .

عدت إلى صمتك ووقارك . أعرف أنك أحببتني في البداية ثم ها أنت تكرهينني الآن .

آلاف العيون الزرق تحدق بي . أكره تلك العيون . لم أجد في هلسنكي ماهو جميل سوى عيون الاطفال وضحك الاطفال . أما الكبار فقد أصابتهم لعنة الرب وتحوّلوا الى تماثيل من الملح .

في المطحنة أكره عيني رئيس الورشة الزرقاوين . انهما مليئتان بالحقد والاحتقار . أعمل ثماني ساعات أمام آلة تفتح شدقيها وتغلقهما آلاف المرات كل يوم وأنا أعبىء أكياساً من الدقيق إثر أكياس وأكياس وأكياس . وعندما نلتقي في المساء بعد العمل أدفن وجهي في صدرك ، أدفنه في حجرك ، ويبكي في داخلي طفل حرم من البكاء ومن الحنان ومن دفء الأم .

وفي الليل بعد أن يهجع ابنك كنت تدفنين رأسك في صدري وتبكين بإلحاح . وأربت على رأسك وأمسح على شعرك وتبكين وتبكين . كنت أباً لك ولابنك وكنت أماً لي وله .

وفي الصباح تستيقظ فيك الآلة البشرية من جديد وتتحول زرقة عينيك الى فولاذ ووجهك الى جليد . تتذكرين خيبة الليلة الفائتة والليالي الفائتات والآتيات ...

نعود من القفز على سطح البحر الى الشاطىء . أضحك وأقبل خدك البارد . تتأففين وتتذمرين .

« لم يعد بإمكاني أن أربيّ طفلين . يكفيني طفل واحد ! »

صوت :

أكره شوارعك وباصاتك الملأى بالوجوه البلهاء الصامتة والعيون الزرقاء والرمادية المحدقة في غباء مدهش .

أكره العيون السكرى المطفأة في وجوه العجائز المتشردين على أرصفتك يفترشون فيأهم ويصرخون بشتائمهم المحدودة العدد التي يكررونها باستمرار ممل .

الرجل ذو الابتسامة الساحرة :

أبحث ، أبحث ، أبحث .

حسنا . سأعود غدا في نفس الوقت . ولكن هيا ولنذهب الى النفق ونبحث هناك أيضاً .

« الناس يبتعدون عن طريقه وهو يوزع الابتسامات والنظرات . لاتبدو عليه الحيرة . يبدو واثقاً مما يبحث عنه . البعض لايغالبون الابتسام والبعض تتحجر ملامحهم وبقسوة بالغة .

هناك امرأة تنخرط في بكاء هستيري .

يختفي الرجل ذو الابتسامة الساحرة والعينين المدهشتين » .

هلسنكي ١٩٧٥
دمشق ١٩٧٦

* * *

مطالع مهدورة

أحمد دحبور

— ١ —

للصحة أن تطأ البدنا
لفراخ العصفور الحبُّ
ولواسعة العينين أنا
هذا مابلغني العشب
والأرض تنزُّ دماً ،
والأرض يثورْ
وأنا ، والصحة ، والحبُّ
نتملى مايملي العشبُ
والأرض تدورْ
حجر في الريح . . وعصفور . . وكسورُ زمنْ
هل يمكن أنْ . .

— ٢ —

على سفوح القدس والأوراس كان مثخناً ،

يخاف أن يأتي أبوخليلْ

– هل تعرف الدربَ إلى اللوتسِ ؟

– بل أخاف أن يأتي أبوخليلْ

– هل أنت مثلي جائع ؟

– أخاف أن يأتي أبوخليلْ

– في أي ركن من فلسطين وُلدتَ ؟

– هل جننتَ . . ؟ إنني أخاف أن يأتي أبوخليلْ

– فمن يكونُ ؟

فنجرتْ عيناه ، مات مرتين وهو ينزف الكلام في دمي ،
وها أنا ، من يومها ، أركض في شوارع البلاد ،
نصفَ مثخنٍ ، أخاف أن يأتي أبوخليلْ

– ٣ –

علّمهُ فتكسبَ كل ثوابْ
اضربه اضربْه اضربْه ، لك اللحمُ
ولنا العظمُ
وبهذا ينجح في « الكتّابْ »
هاأنت ، إذن ، بعد القِسمة
منزوع اللحمة والعظمهْ
ماذا بقيت لك منكَ سوى الأعصاب ؟

– ٤ –

« ألنّيون » أم ثمني

مايضيء في المدنِ ؟
والذي ينام على قرنه أيرجمني ؟
بالحديد مستتراً
والنشيد في العلنِ ؟
تستثيط هيبتهُ
بالخضرة الدمنِ !
ثم ، إن طلبتُ دمي ، صاح : غيرُ متزنِ
هاأنا أفاجئكم
بالحريق في سفني
الجنون يهتكم ؟
فليكنْ
على وطني

— ٥ —

قالت لي : كنت أخاف من الجنّيّ
وأتيت إليّ
دفأت يديّ ومشواري
ورأيتك مرتجفَ الأطرافْ
هل ، مثلي ، كنت تخافْ ؟
— ماهمّ فقد هُزِم الجني
واليوم خرجت من الدار
وكبرتُ فخفتُ من الشرطيّ

فتعال إلي.
فتعال إلي

— ٦ —

يركض الشارع في عينيهِ ،
والقتلى حواليهِ ،
وتهوي الأبنيةْ
اخرج الآن لنا وارفعْ يديكْ
ذبحوا أمَّ الهنا ،
كان يلوك الورق الطيبيّ حتى يرتخي شدّقاه ،
عيناه تتوسان ،
ويبكي ويغني ثم يبكي ويعيد الأغنيةْ
اخرج الآن لنا وارفع يديكْ
ذبحوا أم الهنا ،
كان لنا بيت ، وبيت الله مفتوح بأبواب وطاقات بلاعدّ ،
وكان —
استمعي ،
سيارة الإسعاف ماتتْ ؛
هل غسَلْتِ الأغطيهْ
اخرج الآن لنا وارفع يديك
ذبحوا أم الهنا ،
ليس له أيّ يدٍ ،
يضحك أو يضحكُ أو —

راحت أيادينا مع الطاحون من قبل ثلاثين ،
احذري . . سال دمٌ ،
راحت أيادينا ولكن شبع الأطفالُ ،
يبكي ويغني ثم يبكي ،
يعبرون الآن :
– شحاذٌ ،
– جهاديٌّ قديمٌ ،
– عقلهُ في ذمة الله ،
– دعيٌّ ،
– أحجيه.

– ٧ –

يمشي والجبهة مرفوعهْ
مهموماً ،
لكنْ لايحتارْ
البَر ؟
وواصل مشروعَهْ :
قلبي يتضرج بالأزهار
واللغم برجْلي اليمنى ثارْ
وتراني لم أتنازل عن خطواتي الممنوعة
قالوا في البار :
سبقتْنا الرِّجل المقطوعةْ

★ ★ ★

احتفالات مدينة قديمة

بندر عبد الحميد

تطلع شمس من كتف امرأة
وتموت بسهم
رقص ونشيد
أعلام من ورق في عاصفة
جسر من نار ودخان
تحتفل الأشجار بموت
في عرس ليلي
أصوات ووجوه
رقص ونشيد
تطلع شمس من نافذة
وتموت بسهم
الحرية جرح أو شمس ميتة
في كأس نبيد
الحرية صوت امرأة

أو وجه امرأة لانعرفها
— كأس الحرية !
تطلع بعض نساء من مقبرة
في اكفان سوداء
عيد هذا أم مذبحة
عربات للقتلى والجرحى
أم عربات للرقص
تطلع شمس من نافذة
وتموت بسهم
يطلع سرب طيور جارحة
ووجوه يصدمها الفاشست
بأعقاب بنادقهم
رقص ونشيد في الساحات المذهولة
جسر من نار ودخان
تطلع بعض وجوه من سجن في صحراء —
من ذهب يتناثر فيها البدو وبعض
المدن التاريخية والنخل وسيارات
الخبراء وزهر المرمر
يطلع نهر — محتفلاً بالموتى العشاق —
يلون وجه الأرض
ويرسم شمساً وحقولاً خضراء
— كأس القبلة عند النهر

احتفلي بالشجر المورق
والثمر المتناثر والزهر الأصفر
والأخضر والأبيض
قطعة خبز تكفي الجائع شهراً
قبلة ليل تكفي العاشق عمراً
كأس نبيذ تكفي عطش الأرض
احتفلي
تكفي أغنية لحياة
يكفي سهم للموت الرائع
في أرصفة العالم
تطلع شمس من كف امرأة
وتموت بسهم
يطلع وجه امرأة ويموت بسهم
موت قاس وحياة قاسية
فاحتفلي بالموت
الحرية للبحر
الحرية للأشجار المكسورة
الحرية للأطفال الموتى
ـ كأس الحرية
كأس الأرملة العاشقة المجنونة
كأس عطيل
كأس الكونشرتو الرابع
كأس الشرطة

شمس ميتة في كأس نبيذ
ترفعها الأيدي
طفل ميت — عصفور — قلم — قبعة —
أزهار — قنديل —
رجل وامرأة في مذبحة في ليل
أسراب طيور جارحة وطيور بيضاء
أعلام من ورق في عاصفة
جسر من نار ودخان
رقص ونشيد ورصاص يتناثر
تطلع شمس من نافذة
وتموت بسهم
كأس الموت الطالع بين
البوابات وبين النهر المتكسر
يجتمع الأطفال ويخترعون طيوراً
يجتمع الطلاب ويخترعون العربات المجنونة
يجتمع الفلاحون ويخترعون الفأس
احتفلي بالعشب الطالع بين
الأنهار وبين جبال الصوان
احتفلي باللحم البشري المتناثر
ماأحلى أن اسمع صوتك
من نافذة لاأعرفها
ماأحلى أن أمشط شعري

صمتاً بيديّ الداميتين
أغطي عينيك بأوراق الرمان
الحرية نهر
الحرية مزمار
تطلع شمس من نافذة وتموت بسهم
تطلع شمس – يطلع سهم – تطلع شمس –
يطلع سهم – تطلع شمس – يطلع سهم
يطلع سرب طيور ونساء
في عربات من ألوان أقاليم البحر
يمر الموكب بين تماثيل مائلة
وبقايا جثث وزجاج
في ليل دخان
تطلع شمس وتموت بسهم
رقص ونشيد
الحرية للأطفال القتلى
الحرية للنهر
الحرية للبوابات المحروقة
الحرية لابن زريق البغدادي
الحرية والحلوى لنساء الفلاحين
الحرية للرمل الذهبي
أزهار ورصاص يتناثر

تطلع شمس
يطلع سهم
شمس في كأس نبيذ
في أفق وحقول من قصب
أعلام من ورق
تطلع
شمس
رقص ونشيد
رقص !

★ ★ ★

قصائد

هيفاء خليل

(١) في كل ليلة

ليلاً
ينهض الموتى من المقبرة
يحملون أكاليل الأزهار المتيبسة
يتهامسون
يضحكون ،
يطرقون بابي
أطلب منهم الانتظار قليلاً
أحمل أكليلاً من الأزهار المتيبسة
وأذهبُ معهم .

(٢) اليكَ

تنآى ذراعك لتربّتَ ، قرب شلال جليدي ، على معولٍ
وأثرٍ متحجرٍ لقدم .

في هذا اليوم
والأيام التي سبقته
تلمحُ الآبار تقتاتُ بالاسماك والثواني المتوهجة
تتوقف عند الأروقة والرهبان
لتمنحَ للبحيرات الوحيدة أعشاباً
وللتلال البعيدة حجارة .
يتعذر التمييز بينك والسخط المعرض للاتهام
بينك وسنةٍ تُصطنعُ لتأريخ الاحداث
بينك واللون المنعزل في انتظار اللحظة التي ستنفجر .
في انهماكك السريع : ارتعاشة جسدك المنتفض
قلقكَ ، قلق من ينتظر الإشارة
تتبنى الأبجدية ،
تصدر للطوابع ، للكتب ، وملابس الجنود
الأوامر لتتساوى مع حيوانات من صنعك .

(٣) تخطيط اولي للوحة .

تبتعدُ السفنُ حاملةً أصدافها ، كنوزها ، وبحارة يتلهون بلعب الورق
اخطبوط يمتد من خلف الجبال وينظرُ بعين واحدة
هياكل تتقدم لتصوب أحجارها ، ذكرياتها ، نحو المياه
أعمدة ذات مخالب تطفو في الزاوية مع بعض النسوة المتعبات
(أتحرك في اللوحة ، أسرقُ جزءاً من أزهار الشهداء
أهديها لمتسولٍ عجوز يحبها ، يقرر ارجاء حبه
والاكتفاء بتوزيع نقوده القليلة على الأطفال)

عواصف شتائية ، أطواق من خشب
وحيوان فقد لسانَهُ
ثم قدم طلباً ليتحول إلى حرفٍ أو إنسان ؛
جياد قرب خرائب مغلقة تخبرُ الجيران عن امرأة ما

(٤) نافذة

منذ ساعات
يقف قرب نافذة ، مرتدياً معطفهُ الأسود
لاعلاقة له بالمنضدة ؛ كومة الكتب ؛ السرير المرتب والباب النحاسي
لاعلاقة له بي :
يحدق في الشارع ، برجالٍ يقفون قرب نوافذهم
وهم يرتدون معاطف سوداء

(٥)

خطوطٌ بيضاء خطوط سوداء
عمل منبعه الحلم
ايماءات تتحول إلى بداية للكتابة
سفن ظفائر وحرائق
أحياناً يقطع البرد نفسهُ
يستسلم للطائر المطرود
وللأبواب الصماء ؛
بينهما
لاأجد غير ليلٍ ينسجُ ساعاته الاخيرة .

(٦)

إنه صباحٌ آخر
صباح الرواتب والبنايات المرتفعة
صباح الشقق والسيارات
صباح التراب التراب
صباح العمل المقفل .

(٧)

موجات ترتدي وجهاً طوطمياً
هدوءٌ يقاوم نفسه
يدهش الأمسيات .
ماذا يوجد أكثر من هذا ؟
أشكال غائرة توحي بأنها امرأة أو شمس أو قصيدة
إنها رجلٌ يجتازُ
مدناً مأهولة .

لندن

• • •

آفـــاق المعـــرفـة

مواقف

ذكر الدم المراق

انطون مقدسي

في نيسان من العام الفائت استشهدت ماري روز أبو حديد بولس وهي تؤدي واجبها .

وماري روز فتاة من دمشق درست علم النفس في باريس وتزوجت شاباً من لبنان وسكنت بيروت حيث مارست مهنة التعليم ، بخاصة في مدرسة المتخلفين عقلياً ، ثم وسعت دائرة نشاطها ، فأسهمت في تأسيس عدد من الجمعيات ، أو انتسبت إلى عدد من هذه الجمعيات لتسهم أيضاً في مشكلة الاصلاح الاجتماعي . ثم تعرفت إلى منظمة التحرير الفلسطينية بواسطة الحركة المسيحية المسكونية التي كانت تناصر الثورة الفلسطينية . ولما اختفت فتش عنها أهلها بكل الوسائل ، إلى أن عرفوا مؤخراً انها استشهدت . وفي الرابع عشر من هذا الشهر ، وبعد الصلاة لراحة نفسها في كنيسة يوحنا الدمشقي ، اقيمت لها حفلة تأبينية في نادي هذه الكنيسة ، اشترك فيها مندوب عن حزب البعث العربي الاشتراكي وآخر عن منظمة التحرير وتكلم فيها آخرون من ممثلي الحركة النسائية ومن اصدقاء ذويها .

فمجلة المعرفة ، إسهاماً منها في احياء ذكرى الشهيدة ، تنشر كلمة الاستاذ انطون مقدسي بعد أن اعاد النظر فيها واعدها للنشر .

لوطلب منّي – وانا اقف بينكم لأحيي وأحيّي معكم ذكرى الشهادة والشهيدة – لوطلب مني ان الخص الأهداف التي نناضل من اجلها ، نحن العرب ، اليوم ، لركزتها على محورين متلازمين ومتكاملين : الانتماء والثورة . فإليهما يرتد ماتبقّى .

الانتماء ؟ اقصد الولاء للامة الواحدة والمواطنة على قدم المساواة لكل من ينتمي للعروبة ويعمل من أجلها . فتعدد الانتماءات هو الداء ، داء التجزئة ؛ والوحدة هي الغاية التي لاتعلو عليها أية غاية اخرى في الحياة الدنيا .

الثورة ؟ اقصد لاالكفاح المسلح الذي تركزت فيه الثورة العربية وحده وحسب ، بل ايضاً العمل اليومي الدائب بالقلم والإعلام والاجتماعات والجمعيات والوظيفة ... وبكل خلجة من خلجات الجسد لتكوين جيل عربي يقلب البنى والقيم وكل بقايا التخلف والاستعمار . واذ يقلبها يستبدلها ببنية واحدة اليها ترتد كافة البنى وبقيمة واحدة منها تشتق بقية القيم ، يستبدلها كلها بالأمة الواحدة والولاء لها . فمثل هذا الجيل،وحده ، كفيل باعادة الأمة إلى المكان الذي يليق بتاريخها العظيم .

والهدف هذا مشكلة ،

والمشكلة سؤال مطروح علينا كلنا .

ولقد اجابت الشهيدة ، كما يجيب كل شهيد ، اذ وضعت ذاتها مرة ولكل مرة في الموقع الذي يجب ان تكون – ان نكون كلنا – فيه ، فهي عربية وستكون للأمة العربية .

وكانت للهدف الكبير فداء .

فاذ عرفتها ، أول،عرفتها ، عام ١٩٥٧ (إذا صدقت الذاكرة) وكانت بعد طالبة في جامعة باريس ، رأيت فيها العربية الصافية لاغش فيها ، تنطلق في سلوكها وفي قولها ـ في سلوكها أكثر من قولها ـ من موقع يتخطى دفعة واحدة، التجزئة وجذورها في الطائفية والانتماءات الشخصية والعشائرية وما شاكل .

ولم تكن بعد قد تعرّفت إلى الثورة الفلسطينية ، فكانت المشكلة الاجتماعية بعامة . وفي جانبها النسائي بخاصة ، تستأثر بكل اهتمامها . وتحدّثني بإسهاب عن دراستها ؛ فهي تقصد ، اول ماتقصد ، التخصص في علم النفس كي تتمكن من سبر شخصية الجماعة التي وجدت فيها ومن اجلها . وبعدها تكرس بحوثها الجامعية للمرأة العربية . ولم تكن لتستهدف البحث للبحث ، بل لتتزود بالوسائل العلمية التي تمكنها من خوض معركة الاصلاح الاجتماعي وتحرير المرأة بالاستناد إلى منهج مدروس .

والتقي بها بعد سنوات في دمشق وقد تزوجت واخذت تمارس مهنة التدريس،وتوسّع تدريجياً مجال نشطاطاتها بحيث تشمل ما أمكن من أبعاد مجتمعنا ، فاقرأ في عينيها وفي نبرة صوتها علائم التصميم والقصد الذي لاعودة عليه وعنه .

كانت اذ ذاك قد بدأت مسيرتها : المسيرة التي ستذهب بها في خط مستقيم إلى الشهادة .

ويعجبني منها ـ وسوف يدهشني ـ صمتها وقدرتها على التنفيذ . والمرأة بعد تعيش أكثر مما تتكلم ؛ تعيش مشكلتها ، كما تحتضن أولادها ، في صمت القلب لاعلى اللسان .

الوطني لدعم جنوب لبنان وفي جمعية الخامس من حزيران . وتتولى ادارة الشطر الاعلامي في مركز الابحاث الفلسطينية . وقد مكّنتها علاقتها المتعددة في الوطن العربي وفي خارجه ، واجادتها للغتين اجنبيتين ،من ان تشرح للاجانب القضية الفلسطينية . فإذ اشتركنا معاً في اللقاءات الثلاثة التي عقدتها الندوة المسيحية من اجل فلسطين في بيروت وباريس وكانتربري ، كنت اراها اين وأنّى توجهت : تنظم ، تشترك في اللجان ، تستقبل الضيوف ، وتسهر معنا الليالي في اعداد القرارات

اجل كانت تعمل ، والعمل صلاة

وتتجمع كل هذه الاعمال حول محور الثورة ، ثورة العرب في فلسطين ، وفي كل اقطار العرب من أجل فلسطين .

. . . وفي لبنان .

وللبنان وجهان : وجه عابث لاهٍ وآخر نضالي عربيّ هو الذي كان في طريقه للتكون قبل الفتنة . ولسوف يبرز وينمو بعد أن هدأت ؛ وهي رأت هذا وأسقطت ذاك .

وتلك كانت ثوريتها : ان ترى في لبنان عروبته وان تستثير فيه بكل الوسائل الثورية الكامنة ، الكامنة في لبنان وعلى طول الوطن العربي وامتداده .

لادري ماكان نشاطها اثناء الفتنة ؛ فقد انقطعت عني اخبارها . وفوجئت لأيام قليلة خلت عندما علمت انها استشهدت .

فوجئت وصدمت .

وما ان تزول الصدمة حتى اذكرها ، اذكرها وأراها تسير متخشعة نحو الهدف الكبير . وإن الهدف الا الشهادة .

تلك كانت طريقها ، والطريق مصير

إذ لااظنّ إلا انها قد ازدادت صلابة في تلك الايام العصيبة ، ازدادت تعلقاً بالموقع الذي اختارته ، وازداد ارتباطها بالثورة .

وترى ان لاسبيل للعربي إلى الحياة ، سوى الشهادة ، فتسعى اليها .

وفي الصف يموت الجندي .

تلك كانت ثوريتها ، تلك كانت مسيحيتها .

إذ المسيحية خدمة ، وفي الخدمة ، في خدمة القريب، تعرفون تلاميذ المعلم ،

وكانت على مثال المعلّم ،

وكانت فداء ،

وعند الفداء ينتهي الكلام .

واليوم ، إذ نلتقي لنحيي ونحيّي ذاكراها ، نخشع أمام الدم المراق ، المراق على المذبح ، مذبح العروبة وثورتها .

وأراها ، كما رأيتها في الماضي ، أراها أمامي حاضرة بشبابها ، رونق الشباب ، فتنة الشباب ، حيوية الشباب . أراها صامتة والثورة دوماً صامتة .

أراها وأذكر الدم المراق وانحني ، انحني امام الشهادة . وأقدم

التعازي ،لالأهلها وحسب ، بل لهذه الأمة التي يتساقط الشبان والشابات على درب وجودها ، وكي توجد عزيزة منيعة كما في فجرها الأول ؛

أراها وأذكر : والذكر آية هذه الأمة وعنوان عظمتها .

أراها وأسمعها ،

اسمع الدم الذي اراقته ينادينا :

ودم الشهادة يوحّد ولايعرّف ، يؤلف ولايمزق ؛

يوحد في الهدف الكبير ومن اجل الهدف الكبير : ان تكون العروبة أو لاتكون .

شركة في صليب هذه الأمة ، صلبناها في لبنان وفي غير لبنان .

شركة في صليب الذي قال : « احبوا بعضكم بعضاً كما احببتكم ، و أيّ حب اعظم من أن يعطي ذاته فداءً عن الذين يحبّ؟ »

شركة في الدم المراق .

ونحن بعد من امة عاشت من الشهادة وللشهادة . فلتكن شهادتها فداءً وعربوناً للوحدة ولثورة الوحدة .

ذكر الدم المراق ،

ذكر خالد في ضمير الأمة ،

وفي ضمير العليّ العظيم .

★ ★ ★

النفس في القرآن وفي الشعر العربي

سليمان العيسى

والنفس من خيرها في خير عافية
والنفس من شرها في مرتع وخم

البيت حكمة قديمة طالما رددها الشعر والنثر . ولكن لم لانقف قليلا عند هذه القوة التي سماها الأجداد « النفس » والتي يرفض كثير من علماء النفس المحدثين أن يعترفوا باستقلالها ، ويقيموا لها عالماً خاصاً بها ؟ وجالت في رأسي الخاطرة ، ورأيتني استعرض في ذهني طائفة من الأبيات وأقف عند غير واحد من شعرائنا الذين تحدثوا عن هذه القوة الفاعلة المنفعلة ، التي لايكاد يدرك كنهها ، ولا تعرف حقيقتها . قلت في نفسي : لابد أن ألم شتات هذه الخواطر في مقال سريع ، وليكن دعوة إلى أساتذتنا المشتغلين في مثل هذه الدراسات ليولوا هذا البحث ما يستحق من اهتمام وعناية . إن أدبنا العربي لم يكن اسلوباً بليغاً ، وصوراً حسية ، ومدركات تقف عند ظواهر الحياة فحسب ، وانما هو لمحات ذات دلالات عميقة ، يثير بها مشكلات الحياة الكبرى ، يقرع بابها في ثقة ، ويبدي رأيه ثم يمضي مسرعاً وكأنه قد قال كل ما ينبغي أن يقال في هذا الموضوع .

سأقف عند بعض آيات القرآن الكريم التي تعرضت للنفس . ثم انتقل إلى الشعر العربي مستعرضاً بعض حالات النفس وصورها عند شعرائنا الأقدمين .

النفس في القرآن

النفس كما وردت في القرآن الكريم قوة من هذه القوى الخفية التي بثها الله في الكائنات . وقد تعرضت لذكرها آيات كثيرة مرة تتحدث عنها ، ومرة تعرض نتائج أعمالها . وحسبنا أن نمر هنا ببعض هذه الآيات التي تحدثت عن النفس البشرية. لقد وهب الله للانسان هذه القوة المعنوية«النفس»، وألهمها خيرها وشرها ، وجعلها خاضعة لارادة الانسان ، فهو الذي يوجهها ، وعليه تقع مسؤولية أعمالها . وقد أفلح من ملك زمام هذه القوة ووجهها نحو الخير ، وقد خاب من ترك لها العنان ، عنان الشهوات ، تنطلق بها كما تشاء فإذا هي تقود الانسان إلى أوخم العواقب .

لنستمع معاً إلى هذه الآيات القصار تضع بين أيدينا هذا الدستور الموجز للنفس في سورة « الشمس » :

« ونفس وما سواها ، فألهمها فجورها وتقواها ، قد أفلح من زكاها ، وقد خاب من دساها . » .

وكثيراً ما تتوقف آية من آيات القرآن عند النفس لتدعو الناس إلى التأمل في أسرارها ، والتفكير في خفاياها « وفي أنفسكم أفلا تبصرون ؟ » .

هذا وان الله أعلم بعباده ، وهو يعرف أنهم لابد عاجزون أحياناً عن كبح جماح أنفسهم فنرى الآية الكريمة تعترف بهذه القوة الضاغطة على لسان امرأة العزيز في سورة « يوسف » :

« وما أبرىء نفسي ، إن النفس لأمارة بالسوء . » .

ولكن القرآن يذكر الانسان بلهجة قوية حازمة أن نفسه لابد أن تقدم حساباً في الآخرة عن كل ما قامت به في هذه الحياة . فلنقرأ معاً هذا الوصف الرائع لأهوال يوم القيامة وتقديم الحساب في هذه الآيات القصار من سورة « الانفطار » :

« إذا السماء انفطرت ، وإذا الكواكب انتثرت ، وإذا البحار فجرت ، وإذا القبور بعثرت ، علمت نفس ما قدمت وأخرت . » .

وفي غمرة الكفاح ، كفاح الحياة الملأى بالمتناقضات ، المفعمة بالمصاعب ، نرى القرآن يأخذ في هدوء وحنان بيد النفس البشرية التي تعرضت لألوان الكفاح ، وعانت ما عانت ، فيدعوها إلى هذا الملجأ الهادىء المريح ، إلى الرضا والقناعة ، فإذا هي ترجع إليه راضية مرضية ، لتلقي بأعبائها كلها بين يدي خالقها : لنقرأ هذه الآيات ، هذه الدعوة الوديعة الهادئة ، في ختام سورة « الفجر » .

« يا أيتها النفس المطمئنة ، ارجعي إلى

ربك راضية مرضية ، فادخلي في عبادي وادخلي جنتي . » .

والنفس قوة منحت للانسان ولا يحق لأحد أن يحرمه الاستمتاع بهذه القوة التي يتسع معناها حتى يشمل الحياة كلها ، لذلك حرم الله قتلها إلا بالحق : « ولا تقتلوا النفس التي حرم الله إلا بالحق » . إن الاعتداء على قدسية هذه الطاقة الإنسانية جريمة ، وأية جريمة . إن من قتل نفساً بغير حق فكأنما قتل الناس جميعاً ، ومن أحياها فكأنما أحيا الناس جميعاً .. كما تعلن احدى الآيات بصورة حاسمة . هذه الطاقة الحية المتحركة قد وضعت تحت تصرف البشر فما عليهم إلا أن يجاهدوا ليسموا بها ويجعلوها تتفتح على الحق والخير والجمال بكل ما تملك وما تستطيع .

النفس في الشعر العربي

والنفس ، هذه القوة المعنوية الخفية التي يتحرك بها الانسان ، مبثوثة في كثير من الأماكن في أدبنا العربي شعره ونثره . ولو شئنا أن نستقصي اللمحات التي تعرض لها الأدب فيها لطال بنا الحديث . ولكنا سنكتفي ببعض هذه اللمحات التي تجلت أكثر ما تجلت في الشعر العربي . أليس الشعر « ديوان العرب » ؟

ان الشاعر العربي كعادته لايطيل الوقوف عند التفاصيل ولكنه يكتفي باللمحة الخاطفة ، والبيت الموجز المركز يصب فيه خلاصة نظرته إلى الحياة . انه لايحلل ، وإنما يسلط الضوء على نقطة ، على زاوية ، فإذا هو يختصر في كلمات ما يمكن أن يقال في صفحات .

فإذا وقفنا عند هذا الشاعر الجاهلي الحكيم أبي ذؤيب الهذلي نراه يلقي نظرة هادئة عميقة على النفس ، وهو يرثي أبناءه الذين فجع بهم في قصيدته المشهورة :

أمن المنون وريبها تتوجع ؟
والدهر ليس بمعتب من يجزع

لا يكاد يمضي قليلا في تصوير المصاب الفادح الذي حل به ، وضعضع كيانه ، حتى يعود إلى هدوئه واتزانه ، ويوجز حركة النفس بين مدها وجزرها في هذا البيت الحكيم :

والنفس راغبة إذا رغبتها
وإذا ترد إلى قليل تقنع(١)

زمام النفس بيد الانسان ، بارادته إذا ، فإذا ما أرخى لها العنان انطلقت تبحث عن رغباتها التي لاترتوي ، وإذا كبح جماحها ، وعرف كيف يقودها إلى الاعتدال انقادت له طيعة ، قانعة بما ارتضاه لها .

---

(١) جمهرة أشعار العرب — باب المراثي — ص : ٢٤٢ .

أليس في هذا البيت العربي القديم إعجاز رائع لحركة النفس ، وتكريس لإرادة الانسان التي يضع الشاعر . بين يديها القيادة ، أو ما نسميه في عصرنا الحاضر : تقرير المصير ؟

وإذا لم يعن الشعر العربي بتحليل النفس ، والحديث عن أسرارها وخفاياها كثيراً ، فإنه قد خصها بأكبر قسط من العناية من حيث الدعوة إلى صقلها وتهذيبها وتجميلها . لقد كانت تربية النفس — إن صح التعبير — تهم الشاعر العربي أكثر مما يهمه تأملها وسبر أغوارها . وما أكثر الأبيات التي تتحدث عن ترويض النفس على الفضائل والمروءات ، كالشجاعة والعفة والكرم .. كأني بالشاعر العربي قد أدرك أثر هذه القوة المعنوية الخفية في حياة البشر ورآها كالتيار الجارف لابد له من ضابط وموجه . فكانت الارادة دائماً هي المسؤولة عن هذه القيادة ، وهذا التوجيه .

لنستمع إلى الشاعر الجاهلي المعروف حاتم الطائي الذي اشتهر بسجاياه وكرمه يقول :

ونفسك اكرمها فانك إن تهن
عليك فلن تلقى لها الدهر مكرما(١)

كما نرى الحكمة العربية المأثورة التي تنسب إلى علي بن ابي طالب تلخص مكان المرء في الحياة . فهو الذي يختار هذا المكان بملء حريته عندما يختار لنفسه الضعة أو السمو : « المرء حيث يضع نفسه » .

لقد كانت الدعوة إلى تربية النفس على الجمال والفضيلة مثلا أعلى يتغنى به الشعراء ، ويفاخرون بالكفاح لتحقيقه :

صن النفس واحملها على مايزينها
تعش سالماً والقول فيك جميل
ولا ترين الناس إلا تجمـــلا
نبابك دهر أو جفاك خليل
اذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه
فكـل رداء يرتديه جميـــل
وان هو لم يحمل على النفس ضيمها
فليس إلى حسن الثناء سبيل(٢)

ولعل أروع مثال على ترويض النفس ، وحملها على أن تقف موقف البطولة ، بأعلى توتر تصل إليه ، هو مانلاحظه في أبيات الشاعر الخارجي قطري بن الفجاءة عندما أخذ يحس شيئاً من التردد والضعف في نفسه ، وكل نفس حريصة على البقاء ، ميالة إلى تجنب موارد الخطر والهلاك . ولكن الشاعر يقسرها قسراً على الاحتفاظ بأعلى درجات التوتر ويدعوها إلى الإقدام على خوض المعركة بلا تردد ، وهي تكاد تتناثر خوفاً هنا وهناك فيقول :

(١) ديوان حاتم الطائي — ص : ١١٧ .
(٢) ديوان السموأل .

أقول لها وقد طارت شعاعاً
من الأبطال ويحك لن تراعي
فانك لو سئلت بقاء يوم
على الأجل الذي لك لم تطاعي
فصبراً في مجال الموت صبراً
فما نيل الخلود بمستطاع
وما للمرء خير في حياة
اذا ما عد من سقط المتاع(٤)

هذه الشحنة من التوتر النفسي ذاته نلمسها في أبيات عمرو بن الأطنابة التي تمثل بها معاوية في معركة صفين فإذا هي تثبت قدميه في الأرض بعد أن فكر بالفرار غير مرة كما يعترف هو نفسه . كان في قلب المعركة يردد هذه الأبيات :

أبت لي شيمتي وأبى بلائي
وأخذي الحمد بالثمن الربيح
وإقدامي على المكروه نفسي
وضربي هامة البطل المشيح
وقولي كلما جشأت وجاشت
مكانك تحمدي أو تستريحي(٥)

وتتراكم على البحتري مشاغل الدنيا وهمومها فلا يرى ملجأ لنفسه خيراً من الترفع والنقاء ومقاومة الاسفاف والابتذال، فيقول في مطلع سينيته الخالدة التي وصف بها إيوان كسرى ، وجعل حديث النفس فاتحتها :

صنت نفسي عما يدنس نفسي
وترفعت عن جدا كل جبس (٦)

أما شاعرنا أبو تمام فإنه يدعو نفسه إلى التجلد والصبر والهدوء أمام الكارثة عندما يفجع بابنه فيقول لها :

أيتها النفس أجملي جزعاً
إن الذي تحذرين قد وقعا

وليس أروع بياناً من هذه الصورة التي وسمها النفس في رثائه القائد العربي البطل محمد بن حميد الطوسي :

ونفس تعاف العار حتى كأنما
هو الكفر يوم الروع أودونه الكفر(٧)

أما ابن الرومي فقدأعطانا صورة مؤثرة حين تحدث عن نفس ابنه التي تتساقط زفرة زفرة وهو في ساعة النزع الأخيرة في هذين البيتين :

وظل على الأيدي تساقط نفسه
ويذوي كما يذوي القضيب من الرند
فيالك من نفس تساقط أنفساً
تساقط در من نظام بلا عقد

(٤) العقد الفريد ج ١ ص : ٧٥ .
(٥) العقد الفريد ج ١ ص ٧٥ .
(٦) ديوان البحتري .
(٧) ديوان أبي تمام .

ولكن الشاعر الشريف الرضي لايريد لنفسه ، هذه القوة التي تحرك حياته ، أن تهدأ ولا أن ترتاح . إنه يريدها في معركة دائمة ، وكفاح مستمر :

يانفس .. من هم إلى همة
فليس من عبء الأذى مستراح(٨)

مثل هذه النبرة المفعمة بالكبرياء ، كبرياء النفس وعزتها ، نراها عند شاعرنا أبي فراس الحمداني الذي يلخص الفروسية العربية إذ يقول :

تهون علينا في المعالي نفوسنا
ومن يخطب الحسناء لم يغلها المهر

ونمضي بسرعة لنصل إلى شاعرنا الكبير أبي الطيب المتنبي فنجده يقف عند النفس وقفات كثيرة في شعاره ، ويلتفت إليها في العديد من قصائده ، وينظر إليها من زوايا مختلفة . فهي مرة شيء غامض محفوف بالأسرار ، لايستطيع المرء أن يسبر غوره وأبعاده :

طوى النفوس سريرة لاتعلم
عرضاً نظرت وخلت أني أسلم(٩)

وهي تارة يمكن أن نعرفها بظواهرها التي تتجلى في سلوك الإنسان ، هذه الظواهر التي يسميها الشاعر أخلاق النفس . بهذه الظواهر يمكن أن نعرف مثلاً الفطرة الأصيلة من الزيف ، والكرم الحقيقي من التظاهر بالكرم :

وللنفس أخلاق تدل على الفتى
أكان سخاء ما أتى أم تساخيا(١٠)

هذه القوة الفعالة لابد أن تتعب صاحبها كثيراً إذا حملها هماً عظيماً وارادها كفاحاً متصلاً لتحقيق هذا الهم العظيم :

وإذا كانت النفوس كباراً
تعبت في مرادها الأجسام(١١)

والشاعر قوي الفراسة في النفس ، واثق من نظرته الصائبة إليها ، فهو يصادق نفس الإنسان قبل أن يصادق جسمه ، ويعرفه من حركة هذه النفس عندما تتجلى في عمله وفي كلامه :

أصادق نفس المرء من قبل جسمه
وأعرفها من فعله والتكلم(١٢)

وتارة نرى الشاعر في لحظة من لحظات اليأس والانكفاء على الذات ينظر إلى مطامع النفوس فيراها شيئاً زهيداً تافهاً لايستحق أن

---

(٨) ديوان الشريف الرضي – المجلد الأول – ص : ٢٥٤ .
(٩) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب – لليازجي – المجلد الأول – ص : ٩ .
(١٠) المصدر نفسه – المجلد الثاني – ص : ٢٩٦ .
(١١) ديوان المتنبي نفسه .
(١٢) ديوان المتنبي نفسه – المجلد الثاني – ص : ٣٢٤ .

تقوم من أجله العداوات والخصومات والصراع العنيف بين البشر :

ومراد النفوس أصغر من أن
تتعادى فيه وأن تتفانى(١٣)

ولكن إنساناً كالمتنبي عرف بأنه شاعر القوة والعنفوان ، ورجل الطموح والمجد ، لايريد للنفس أن ترضى بالتافه الزهيد . انه يدعوها إلى أن تأخذ وسعها في هذه الحياة ، وتحقق غاياتها ، وتستنفد كل طاقاتها . إن العمر قصير ، وسرعان ما يفترق الجاران النفس والجسد ، فدع النفس تحقق كل ماتصبو إليه قبل أن تمر هذه الفرصة التي أتيحت لها ، وتفارق الحياة :

ذر النفس تأخذ وسعها قبل بينها
فمفترق جاران .. دارهما العمر
ولا تحسبن المجد زقاً وقينة
فما المجد الا السيف والفتكة البكر(١٤)

وينظر شاعرنا الكبير إلى نفسه فيراها شابة فتية أبداً ، لاتؤثر فيها عوامل الشيخوخة التي تعصف بجسده ، وتغير ملامحه ، ان الزمن قادر على أن يغير كل شيء في حياة الشاعر إلا نفسه . انها تظل أبداً في ميعة الصبا ولو أصبحت كل شعرة بيضاء من شعر المشيب حربة مغروزة في وجهه :

وفي الجسم نفس لاتشيب بشيبه
ولو أن مافي الوجه منه حراب
يغير مني الدهر ماشاء غيرها
وأبلغ أقصى العمر وهي كعاب(١٥)

ويترك هذه القوة المعنوية -النفس- تصارع الزمن لتروي طموحها ، ويقف الشاعر حيناً ليتأملها ، ويبدي رأيه فيها . فإذا هي طاقة مجهولة اختلف الناس في موقفهم منها أيما اختلاف منذ القديم ، ولم يصلوا إلى رأي فيها . لم يتفقوا الا على شيء واحد هو الموت . فالموت هو النهاية المحتومة لحياة البشر . ولكن .. مهلا . هنا يبدأ خلاف أكبر وأشد . فمن قائل بخلود النفس بعد الموت ، ومن منكر لذلك ، قائل بأن النفس تشارك الجسد موته ، وتعطب معه :

تخالف الناس حتى لا اتفاق لهم
إلا على شجب والخلف في الشجب
فقيل : تخلص نفس المرء سالمة
وقيل : تشرك جسم المرء في العطب

ويقف المتنبي بين الفريقين حائراً لايدري مايقول . فنراه ينتهي إلى هذه الحكمة الرصينة العميقة :

---

(١٣) ديوان المتنبي – المجلد الأول – ص : ٣٦٩ .

(١٤) المصدر نفسه .

(١٥) ديوان المتنبي – المجلد الثاني – ص : ٣٥٣ (شرح اليازجي) .

ومن تفكر في الدنيا ومهجته
أقامه الفكر بين العجز والتعب(١٦)

أما حكيم الادب العربي أبو العلاء المعري فإنه ينظر إلى النفس فيحار أيضاً أي موقف يتخذ منها . ان له طموحه وصبواته كغيره في هذه الدنيا . فلماذا لايطلق لنفسه العنان لتبلغ ماتريد من المجد والرفعة ؟ ولذلك نراه يهتف في مطلع شبابه مردداً أصداء أستاذه العظيم أبي الطيب المتنبي :

ولي نفس تحل بي الروابي
وتأبى أن تحل بي الوهادا
تمد لتقبض القمرين كفاً
وتحمل – كي تبذ النجم – زادا(١٧)

ولكنه ما يلبث أن يخلد إلى التأمل الهادىء الرصين ، في مسألة الجبر والاختيار ، فإذا هو يعترف بالضعف والعجز ، فيقول في اللزوميات :

وقيل : نفوس الناس تستطيع فعلها
وقال رجال : بل تبين جبرها
ولو خلقت أجسادنا من حجارة
لقل على كر الحوادث صبرها(١٨)

ونتوقف قليلاً عند هذا القانون الاخلاقي الذي يضعه المعري للنفس ، هذه القوة المندفعة الجارفة لايمكن أن يردعها رادع خارجي . يجب أن يكون الرادع داخلياً ينبثق منها لكي تلجم اندفاعها الأعمى ، وتصل إلى الفضيلة الحق :

والنفس لاترجع عن غيها
مالم يكن منها لها زاجر (١٩)

واذا ما فعلت النفس الجميل فليكن ذلك بدافع حب الجمال والخير وحده وليس من اجل ثواب أو عقاب :

فلتفعل النفس الجميل لأنه
خير واحسن لا لأجل ثوابها(٢٠)

ولا بأس أن نقف عند هذا التشبيه الطريف للنفس الذي يورده شاعر متأخر من عصور الدول المتتابعة هو البوصيري إذ يقول في « بردته » المشهورة :

والنفس كالطفل إن تهمله شب على
حب الرضاع وان تفطمه ينفطم

هذه لمحات متفرقة عن النفس ، مبثوثة في ثنايا الشعر العربي ، لو أراد أحدنا أن

(١٦) ديوان المتنبي – شرح اليازجي – ص : ٢٨٦ .
(١٧) ديوان « سقط الزند » .
(١٨) اللزوميات – الجزء الثاني – ص : ١١٩ .
(١٩) اللزوميات .
(٢٠) اللزوميات – الجزء الاول – ص : ١٨٠ .

يتتبعها ويستزيد منها لملأ صفحات كثيرة . ولكنا سنكتفي بهذا القدر من الحديث . ولن نتعرض لتلك القصيدة المشهورة التي نظمها الرئيس ابن سينا في النفس ، وعرض من خلالها فلسفته الإشراقية والتي مطلعها :

هبطت إليك من المحل الأرفع
ورقاء ذات تعزز وتمنع (٢١)

فإنها جديرة بأن يفرد لها بحث خاص ، يجلو مذهب ابن سينا في النفس كما أراد هو أن يثبته في أبيات هذه القصيدة التي هي إلى نصوص الفلسفة الصرفة أقرب منها إلى الأدب .

★ ★ ★

(٢١) وقد عارض شوقي عينية ابن سينا في النفس بقصيدة مطلعها :

ضمي قناعك ياسعاد أو ارفعي — هذي المحاسن ماخلقن لبرقع

كتاب وتحليل

النقد والأدب (*)

خلدون الشمعة

- ١ -

يرى الناقد الفرنسي (رولان بارت) في دراسة كتبها خصيصاً للملحق الأدبي لصحيفة التايمز البريطانية في عام (١٩٦٣) تحت عنوان « النقد لغة » (١) ان (شارل مورون) الذي كتب عن راسين ومالارميه هو أبرز ممثلي التيار النقدي الفرنسي الذي اعتمد التحليل النفسي

(*) تأليف (جان ستاروبنسكي) . ترجمة د. بدر الدين القاسم - مراجعة أنطون المقدسي - منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق ١٩٧٦ .

(١) أنظر : Barthes, Roland
Criticism as Language , p. 647

في كتاب :

20 th Century Criticism ,
Edited by David Lodge ' London ' 1972

الفرويدي . إلا ان جهود (غاستون باشلار) الذي انطلق من مبدأ تحليل عناصر ومكونات الأعمال الأدبية بدلاً من الأعمال نفسها ؛ وحاول تعقب آثار التبدلات الديناميكية التي طرأت على الصورة والخيال لدى العديد من الشعراء ، هذه الجهود التي تمتح بدورها من معين التحليل النفسي ، قد بلورت مدرسة نقدية جديدة كاملة وغزيرة في نتاجها بحيث ان النقد الفرنسي المعاصر في أشد نماذجه ازدهاراً وتألقاً قد قام باستلهامها . وعلى رأس هؤلاء الذين استلهموا (باشلار) الناقد (جان ستاروبنسكي) مؤلف الكتاب الذي نحن بصدد استعراضه الآن .

عنوان الكتاب الأصلي هو (النقد كعلاقة) أو (العلاقة النقدية) . ويبدو ان المترجم قد ارتأى تغيير العنوان إلى (النقد والأدب) حرصاً منه على المزيد من الوضوح . وينقسم الكتاب إلى ثلاثة أقسام :

١ ـ اتجاه النقد

٢ ـ سلطان الخيال .

٣ ـ التحليل النفسي والأدب .

في القسم الأول ينطلق ستاروبنسكي من منطلق تحديد مسار النقد باعتباره علاقة . فيميز بين النظرية وبين المنهج في النقد . ويتقرى في المنهج آليته باعتبار ان : « كل منهج يجمد المستوى الذي يطبق عليه تطبيقاً تاماً . وكل منهج يبدأ بتعيين مسبق لإحداثيات البحث ويفترض مسبقاً علاقات من الانسجام والتكامل بين العناصر التي يعالجها . كذلك لكل مستوى خاص من مستويات البحث منهج يؤثر على غيره ، وتزداد

دقته كلما توقع عدداً أدنى من المتحولات المشتركة . فالدقة هنا متناسبة طرداً مع ضيق المجال الذي نخوض فيه » .

وعلى ذلك فصلة الناقد بالأثر الأدبي دائبة التطور والتحول خلال العملية النقدية ، إذ ان كل دائرة فيه تحيل إلى دائرة أخرى . وبالتالي فإن مهمة النقد هي سبر شبكة العلاقات التي يتكون منها العمل الأدبي . ولما كان (ستاروبنسكي) ناقداً يستفيد من المنهج البنيوي فهو يشير إلى الطفرة التي أحدثتها البنيوية في مجال القضاء على ثنائية الشكل والمضمون أو المبنى والمعنى بالتعبير العربي التقليدي . فليس ثمة مظهر وجوهر وإنما هناك عمل أدبي قائم على « مجموعة أصيلة من العلاقات المتبادلة . »

ولكن هذا العمل الأدبي هو بدوره جزء من دائرة أوسع منه أفقاً وإنه : « يملي وجوده على بإزاء أعمال أدبية أخرى ، وحقائق ومؤسسات مغايرة لاتمت إلى الأدب بصلة . »

ويضيف ستاروبنسكي : « وإذا كنت قد امتنعت عن استقصاء قانون الأثر الأدبي خارجاً عنه ، أي في متابعه النفسية أو مصادره الثقافية ، إلا أنني لاأستطيع أن أتغاضى عن كل مابدا لي في داخل الأثر متصلاً بالعالم الخارجي ، ضمناً أو جهاراً ، إيجاباً أو سلباً . وهذه الصلة بالذات ماهي طبيعتها . ؟ . . »

يرى المؤلف ان هناك مثل هذه الصلة باعتبار أن « القانون الداخلي للأثر يعرض خلاصة رمزية لذلك النظام الجماعي الذي يؤلف حقبة ثقافية ومحيطاً ثقافياً أنتج فيهما الأثر الأدبي . »

وهكذا يحقق العمل الأدبي المعادلة الصعبة : فهو فردي واستثنائي يعبر عن عبقرية خاصة ، وهو في الوقت نفسه جماعي بصفته جزءاً من دوائر أوسع منه على أصعدة النقد الاجتماعي والنفسي والظاهراتي واللغوي .

— ٢ —

ويستقصي المؤلف العلاقة النقدية في مجالها الأسلوبي . وهو لذلك يختار الناقد النمسوي (ليوشبيتزر) لاكتشاف منهجه في علم الأسلوب . ومن المعروف ان (شبيتزر) كان من أهم النقاد الذين مارسوا النقد الأسلوبي الذي تطور عن فقه اللغات (الرومانسية) في الفترة التي سبقت ظهور ألمانيا النازية. ويمكن مقارنة أعمال (شبيتزر) بأعمال نظيره (إريك أورباخ) Auerbach .

وينتقل المؤلف من دائرة الأسلوبيات Stylistics إلى دائرة تمثل امتداداً طبيعياً لها وهي دائرة (أسلوب السيرة الذاتية) في الأداء القصصي . إنه لايبحث عن جنس روائي معين هو (السيرةالذاتية) وإنما هو يستقصي النقاط التي يحدث فيها التطابق بين الراوي وبين بطل الرواية في عمل روائي . . أي النقاط التي تكون فيها أنا الكاتب هي نفسها أنا القص .

وعلى ذلك فهو يستخدم هذا البحث كمدخل إلى نظرية في التفسير . إن اعترافات روسو تشتمل على خبر صغير يحلله المؤلف من أجل التأكيد على العلاقة الوثيقة التي تربط بين : « تفسير الموضوع وتفسير الذات ، بين القول عن النصوص ، والأساس الذي يقوم عليه قولنا . »

— ٣ —

وبتطبيق تقنيات (شبيتزر) في علم تحليل الأسلوب يحاول المؤلف أن يغلق دائرة التفسير أي يصل إلى تفسير معلل يرضى عنه. والواقع ان قراءة الرواية كسيرة ذاتية ، أو مشكلة العلاقة بين السيرة الذاتية والرواية قد عبر عنها الكاتب الانكليزي (هـ.ج ويلز) في كتابه : « تجربة في السيرة الذاتية » عندما قال متسائلاً : « من سيقرأ فن الرواية إذا ماسمح لنا أن نكتب السيرة ؟ . . . » .

وهذا النص الذي أشير إليه الآن كتبه (ويلز) في عام (١٩٣٤) . ومن غريب المصادفات ان الروائي الأمريكي (هنري ميلر) أصدر روايته (مدار السرطان) في العام نفسه (١٩٣٤) وصدّرها بمقتطف من (رالف إيمرسون) يقول فيه :

« هذه الروايات ستفسح الطريق شيئاً فشيئاً للمذكرات والسير الذاتية ، تلك الكتب الآسرة التي تصبح كذلك عندما يعرف الإنسان كيف يختار بين مايسميه تجاربه وبين تجربته الفعلية ، وكيف يسجل الحقيقة بصدق وأمانة . » (١)

ويبدو أن المشكلة قائمة منذ قرنين ، أي منذ بدايات تبلور الشكل الروائي ، وصياغة (إيمرسون) (١٨٠٣ — ١٨٨٢) لها تدل على استيعاب حاذق للمشكلة . ولعل مانلاحظه في الروايات المعاصرة من ميل إلى جعل أنا الروائي هي نفسها أنا راوي السيرة الذاتية مايدل

---

(١) Miller, Henry
Tropic of Cancer , A Black cat Book

بدوره على استمرار المشكلة حتى الآن . ومن الأمثلة التي يمكنني تذكرها في هذا المجال ، روايتي :

– (الرجل الخفي) للكاتب الأمريكي (رالف إليسون) . (١٩٦٥)

– (كتاب قايين) للكاتب السكوتلندي (الكسندر تروكشي) . . (١٩٦٠)

إن هذين العملين الروائيين يجعلان من المتعذر تقريباً وضع خط فاصل يميز بين الرواية وبين السيرة الذاتية .

— ٤ —

في الباب الثاني من الكتاب الذي يترجم الدكتور القاسم عنوانه في فهرس الكتاب بـ (سلطان الخيال) ويترجمه داخل الكتاب –على نحو مغاير للفهرس –بكلمة(الخيالي) ، محاولة لاستقصاء تعريف للخيال في ضوء المصطلح النفسي . ويكشف المؤلف عن التباس معنى (الخيال) بمعنى (الوهم) حيناً وبمعنى (الهذيان) حيناً آخر . ويرى انه ليس من الصعب التأكيد ان الأدب كله ماهو إلا : « ضرب من ضروب النشاط الخيالي . »

ويستنتج من ذلك :

« بهذا المعنى الواسع لم يعد لمفهوم الخيال سوى قيمة عامة تشرح كيفية استخدام الإشارات اللفظية المسموعة أو المنظورة ، والاستعانة بالتصور الذهني ؛ ويستعمل كلاهما دون إحالة مباشرة إلى الواقع التجريبي بغية الوصول إلى المتعة الجمالية . »

وهكذا يقدم المؤلف محاجة تستهدف إكساب لفظ الخيال (معنى عملياً في النقد الأدبي) . ولكنه يستعرض مختلف وجوه المعنى الذي تنطوي عليه اللفظة عبر التاريخ ومن خلال العديد من المنظومات الفكرية حتى يصل إلى القرن العشرين ، فيشير إلى التطابق الذي لاحظه (إميل بنفنيست) بين الآليات التي تحدث عنها (فرويد) وبين الطرق الأسلوبية . وهكذا يتابع المؤلف دراسة المنطقة المشتركة بين الأسلوب الأدبي وبين السجايا النفسية التي يمتلكها الكاتب . وبالطبع فإنه لايغفل (غاستون باشلار) ودراساته في بنية العالم الخيالي والدوافع الأساسية التي تحرك هذه البنية . كما انه حين يدرس المرض باعتباره (محنة من محن الخيال) يستخدم لغة (الطب النفسي - البدني) على نحو يجعل البحث اختصاصياً ينتمي إلى عالم الطب النفسي البدني مباشرة أكثر مما ينتمي إلى النقد الأدبي الذي يستفيد من الدراسات في هذا المجال .

— ٥ —

ولكن البحث يعود ليستقيم في مسار الكتاب الأصلي عندما يدخل المؤلف في الباب الثالث من الكتاب أي (التحليل النفسي والأدب) . فيناقش نظريات (فرويد) و (يونغ) في اللاشعور والمشكلة التي جابهها (فرويد) عندما أراد أن يصوغ نظرياته ببنيات لفظية أو كلامية وبالتالي خيالية تنتمي إلى الأدب . وهذا يفسر موقفه العدائي من الشعراء والأدباء . ومع ذلك فإن المؤلف يوضح تضميناً أو تصريحاً الدور الذي كان لكتابات (فرويد) و (يونغ) وتلامذتهما في بلورة المنهج النقدي النفسي نظراً لأنهما كانا يستمدان أمثلتهما من مجال الفن بشكل عام ، والأدب بشكل خاص . فقد استخدم (فرويد)

على سبيل المثال اسم بطل سوفوكل (أوديبوس ريكس) مصطلحاً له ، وأشار (يونغ) إلى مقالة (شيلر) حول الشعر الساذج والعاطفي ، وإلى كتاب (ميلاد المأساة) لنيتشه ، على أنهما عملان مهدا الطريق لرسالته عن الأنماط النفسية : (الانطوائي والانبساطي) . وقد مهدت هذه الدراسات الرائدة كتفسير الأحلام لـ (فرويد) الطريق نحو بلورة مناهج مستمدة من النظريات الفرويدية واليونغية . . فهناك مقالة (ميشيل بوتور) عن (بودلير) التي تصح مثالاً على المنهج الذي يأخذ بعين الاعتبار دور دوافع اللاشعور لدى المبدع . وهناك من جهة أخرى التحليل الفرويدي الذي قام به الانكليزي (إرنست جونز) حول (هاملت و أوديب) .

— ٦ —

بيد أن المشكلة المنطقية التي يتعين على السيكولوجيا العلمية أن تواجهها ومفادها ان اللاشعور تتعذر ملاحظته باعتباره لاشعوراً بالمستويات المألوفة من طرق التحقق ، لاتنطوي بالضرورة على صعوبة للناقد الأدبي الذي يمكنه أن يعامل اللاشعور باعتباره مفهوماً شكلياً أكثر منه كياناً سببياً .

— ٧ —

هذا المنهج أدى إلى بلورة مستوى من النقد يثير الانتباه . إلا أنه أدى في الوقت نفسه إلى قدر غير ضئيل من الهراء النقدي . فبفضل (يونغ) مثلاً أصبحنا نكتشف اللاشعور الجمعي أو الأسطورة التي تربط بين مجموعة من الكتاب في فترة من الفترات . ولكن المؤلف

لايذكر ان ناقداً هاماً مثل الناقد الانكليزي (ريتشاردز) في كتابه الشهير (أسس النقد الأدبي) (١٩٢٤) قد أصبحت نظرياته النقدية المستندة إلى الدراسات التي عاصرته في ميدان علم النفس على قدر ضئيل جداً من الأهمية الآن . عندما تسقط نظرية في علم النفس فإن النظام النقدي الذي ينهض عليها لابد أن يغدو – مهما كان محكماً – أبعد مايكون عن العلمية التي كان يشهرها في وجه الخصوم .

– ٨ –

كتاب (المرآة والمصباح) للناقد الانكليزي (أبرامز) ينال من المؤلف أكثر من مجرد الإشارة . ومن المهم أن نلاحظ ان هذا الكتاب الصادر في عام (١٩٥٤) والحائز على جائزة (كريستيان غوس) له عنوان فرعي يقول : « النظرية الرومانسية والتقليد النقدي » . وعنوان الكتاب الأساسي : « المرآة والمصباح » يميز صورتين متعاكستين للمخيلة . الأولى تقارن المخيلة بعاكس للأشياء الخارجية.والثانية تقارنها بمصباح مشع يضفي على الأشياء التي يدركها شيئاً منه . والصورة الأولى تلاحظ في الفكر السائد منذ أفلاطون حتى القرن الثامن عشر . وأما الصورة الثانية فهي تمثل المفهوم الرومانسي السائد عن المخيلة الشعرية . والأساس الذي تنهض عليه دراسة (أبرامز) هو سحق الصورة الثانية للصورة الأولى .

– ٩ –

وينتهي الكتاب بدراسة عن (فرويد) و (بروتون) و (ميرز) . وتغلب الصبغة التاريخية في سبر الموضوع على روح المحاجة النقدية .

ألم يلح (فرويد) على أن يقيم بينه وبين السريالية بعداً فاصلاً . ؟

إن المؤلف يذكر رسالة أرسلها (فرويد) إلى (بروتون) الذي نشرها في نهاية ديوانه « الأواني المستطرقة » . قال فرويد :

« إني أتلقى منك ومن أصدقائك مزيداً من العناية والاهتمام بأبحاثي . لكني لست قادراً على إدراك طبيعة السريالية وأهدافها . ولعلي عاجز عن فهمها . فقد قدر لي أن أظل بعيداً عن شؤون الفن . » .

ومن هنا فإن المؤلف يؤكد على التباين الذي يوجد بين المفاهيم النفسية المتضمنة في السوريالية وبين المفاهيم الفرويدية . فقد كان للانتصار الذي احرزه التحليل النفسي دوره في حجب تلك المفاهيم . وتظهر مرة أخرى نزعة المؤلف التاريخية عندما يعيد دراسات (اندريه بروتون) إلى مكوناتها الثقافية في أعمال (ميرز) الانكليزي الذي زاول الشعر أولاً ثم انتقل إلى الأبحاث النفسية في فترة متأخرة من حياته . ولكن ما أخذته السوريالية عن الفرويدية محدود بحقيقة مفادها ان عقلانية التحليل النفسي لم تنل استحسان السورياليين . إن الصراع كما يعرضه المؤلف كان بين (النظرية الغيبية) للسوريالية التي اعتمدت على بعض أبحاث التحليل النفسي وبين الدعاوى العقلانية للفرويدية والتحليل النفسي

— ١٠ —

إن كتاب « النقد والأدب » من أهم الكتب النقدية التي ترجمت إلى العربية خلال السنوات الأخيرة . وأهميته لاتكمن في أنه يغطي

جانباً هاماً من جوانب البحث النقدي المعاصر فحسب وإنما يستمد الكتاب أهميته الحقيقية من كونه يقدم محاجة نقدية متسقة عن الفسحة المشتركة بين النقد الأدبي والتحليل النفسي . وبهذا الاعتبار فإن الاستبصارات التي يقدمها المؤلف في الفصول الأولى لا تلبث ان تنحو منحى تاريخياً يهتم بالتحليل النفسي مباشرة وليس دائماً بالقدر الذي يحمله التحليل النفسي من ملابسات في العملية النقدية الصرفة . ولهذا السبب بالذات فإن الكتاب مفيد لفئتين من القراء : الناقد والدارس المهتم بعلاقة النقد الأدبي بأنظمة العلوم الإنسانية ، والباحث والدارس المهتم بالتحليل النفسي وآفاق علاقته بالأدب أيضاً .

- ١١ -

ولعل من الضروري أن نشير هنا إلى نصاعة لغة الترجمة ودقتها وبعدها عن التكلف الذي يظهر عادة في مثل هذه الموضوعات . كما ان المصطلح النفسي والمصطلح النقدي موحد في الكتاب . وهذا متوقع بطبيعة الحال . فالمترجم والمراجع كلاهما غني عن التعريف .

وكما هو الشأن في كل ترجمة فثمة ملاحظات تنبع عادة من الاختلاف في وجهات النظر . وإحدى هذه الملاحظات على سبيل المثال ترجمة عنوان كتاب الناقد الأمريكي (كينيث بيرك) : (فلسفة الشكل الأدبي) بـ (فلسفة الصيغة الأدبية) . إن هذه الترجمة تدخل بيرك في عداد النقاد المهتمين بالأساوبيات . وهذا بالطبع ينسجم مع اهتمام (ستاروبنسكي) بالأساوبيات . إلا ان (بيرك) لاينتمي إلى هذا الصنف من النقاد . بل إن كتابه (فلسفة الشكل الأدبي) يحاول أن يقدم فلسفة للشكل الأدبي باعتباره نظاماً رمزياً متكاملاً ،

وباعتباره حصيلة للعلاقة بين أجزائه وتقنياته وليس باعتباره مظهراً أسلوبياً كما توحي كلمة (الصيغة الأدبية) .

وأخيراً : من هو ستاروبنسكي ؟

كان من المفيد لو أن المترجم الكريم قدم للكتاب ببعض المعلومات التي تكشف عن الموقع الذي يصدر عنه (ستاروبنسكي) من الدراسات النقدية المعاصرة في فرنسا .

وقد اضطررت للرجوع إلى (رولان بارت) لاستجلاء جوانب من هذا الموقع .

★ ★ ★

رسالة القاهرة

التغير الحضاري لمنطقة الشرق الأوسط في العصر الحديث

بلال جيوسي

تحت هذا العنوان نظم « مركز بحوث الشرق الأوسط » بجامعة عين شمس في القاهرة ندوة انعقدت في الجامعة وامتدت بين ١١ – ١٤ كانون الأول ١٩٧٦ .

وضمت الندوة محاضرين من أحد عشر دولة ، كانت من بينها اليابان وألمانيا وانكلترا . بالإضافة إلى محاضرين من دول عربية مثل : المغرب والجزائر والأردن والعراق ومصر .

وفي أولى جلسات الندوة تحدث الدكتور أحمد عزت عبد الكريم « شيخ المؤرخين المصريين » عن « التقاء الحضارات » . عقد الدكتور عبد الكريم مقارنة بين اللقاء الحضاري بين العرب وأوروبا في مرحلتين . الأولى هي الحروب الصليبية . فهذه الحروب لم تكن مجرد اصطدام جيوش ، ولكنها كانت أيضاً لقاءاً حضارياً . ولم يكن بين الحضارتين في ذلك الوقت – حسب رأي المؤرخ المحاضر – فارق كبير على الرغم من اختلاف أصولهما . فالاسلام كان أصل الحضارة العربية ، في حين كانت المسيحية أصل الحضارة الغربية . إلا أن مقداراً كبيراً من التشابه كان متوفراً بينهما في كثير من نواحي الحياة العلمية والثقافية والاقتصادية والحكم والإدارة والحرب ... الخ . فالذي ينظر إلى الفارس الصليبي والفارس المملوكي

– على سبيل المثال – لايكاد يجد فرقاً بينهما . كما أن مفهوم العلم – على سبيل المثال أيضاً – كان واحداً . هذا التشابه جعل اللقاء العسكري بين الحضارتين يستغرق مدة طويلة من الزمن دون أن ينال أحد الجانبين انتصاراً سريعاً على الجانب الآخر . حتى انتهى الأمر إلى تمكن العرب والمسلمين من استرداد أراضيهم وطرد الصليبيين نهائياً . انتصر العرب إذن . وأدرك الأوروبيون سر هذا الانتصار ونستطيع أن نلحظ – في كثير من كتب الرحلات التي كتبها الغربيون – إعجابهم وعجبهم بما كانوا يرونه من مظاهر الحياة في هذه المنطقة . ووصل الأمر إلى رواية العديد من القصص عن مظاهر الكرم والتسامح من الجانب الإسلامي ، وعن مظاهر التقدم في العلم العربي كالطب .

هذا اللقاء العسكري تبعه أخذ وعطاء . وعلى الرغم من أن صفة العداء قد خفت وحل محلها روح من الحذر في العلاقات السياسية والاقتصادية . ولكن هذا لم يمنع الأوروبيين من البحث عن سر انتصار القوة الإسلامية في نهاية الأمر ، وأخذوا يقتبسون في كثير من النواحي . وعلى الرغم من أن البابوات أصدروا قرارات بتحريم التجارة مع المسلمين فقد استمرت الحركة التجارية ، مما أثرى الحياة الاقتصادية في المدن الأوروبية. ولم يقتصر هذا التأثير على الجوانب الاقتصادية، بل تجاوزه إلى الحياة الفكرية والأدبية .

ينتقل الدكتور عبد الكريم بعد ذلك إلى المرحلة الثانية التي تم فيها اللقاء العربي الإسلامي – الأوروبي .، إلى أواخر القرن الثامن عشر ، ليعقد مقارنة بين اللقاء الأول والثاني . لقد تغير المشهد واختلفت النتائج. ففي خلال هذه القرون الخمسة التي وصلت بين نهاية الحروب الصليبية وبين الصليبية الجديدة – إذا جاز التعبير – والتي ابتدأت بالحملة الفرنسية ١٧٩٨ ، وبعض الحملات على الشمال الافريقي ، حدثت تبدلات كبيرة في الأوضاع على كلا الجانبين .

كانت النهضة الأوروبية قد انطلقت وتأكدت بكل أبعادها الاجتماعية والسياسية والفكرية ، في حين استكان العرب لانتصارهم القديم ، واتكئوا على التراث دون أي محاولة للتجديد أو الابتكار ، فقد سادت فيهم روح المحافظة، واعتقدوا أنهم ماداموا حققوا انتصارهم الأول في ظل حضارة معينة فلابد من المحافظة عليها . صحيح أن روح المحافظة هذه قد حمت تراثنا من الضياع ، ولكنها أيضاً عوقت التجديد والابتكار .

فعندما حصل اللقاء الحضاري الثاني ، كان العرب – وهنا يكمن سر المأساة – يجهلون حقيقة ما حدث في أوروبا . كانوا يظنون أن الفرنسيين الذين قد أتوا في الحملة الفرنسية الجديدة لايختلفون كثيراً عن لويس التاسع في الجولات الصليبية المتأخرة ،

ولكنهم سرعان ما تبينوا أن القرون الخمسة فعلت فعلها في كلا الجانبين .

هنا بدأ العرب والمسلمون يفكرون في سر التفوق الأوروبي . وضرب الدكتور عبد الكريم ثلاثة أمثلة عن مفكرين عرفوا أن السر يكمن في التجديد والتغيير ،وفي الأخذ بأسباب العلوم والصنايع ، أو التكنولوجيا كما نسميها الآن . هؤلاء المفكرون : هم حسن العطار من مصر ، وابن العنابي من الجزائر ، وابراهيم الحيدري من العراق .

وفي ثاني أيام الندوة تحدث الدكتور أنور عبد الملك عن « الجيش والشعب : أبعاد ومغزى الجبهة الوطنية المتحدة » . وخلاصة فكرة الدكتور عبد الملك في هذه المحاضرة هي أن الجيش في مصر لايمكن تحييده أو إبعاده عن حركة التطور الحضاري والسياسي . فتاريخ مصر يفيد أن القوة العسكرية كانت دوماً نواة الحركة الوطنية . واستشهد بمثال خارجي هو اليونان القديمة . فالحضارة الغربية في اليونان لم تتحرك بدفع كتابات أفلاطون وأرسطو ، وإنما في إطار توحد المدن اليونانية وقوتها الحربية .

كذلك في مصر في عهد « محمد علي » على سبيل المثال . لم تتحركمصر على أساس ثقافي وإنما على أساس نهضة حربية ، وفي إطار هذه النهضة نمت الثقافة . الجيش - إذن - كان دوما نواة الحركة السياسية والاجتماعية والثقافية .

ولكن التساؤل عن علاقة الجيش بالشعب بدأ عندما دخل السم الليبرالي إلى مصر في فكرة من أفكاره تدعي أن الجيش محايد ، ونسينا أننا في حالة احتلال ، وأن صلب التحرك هو الجيش . لعبنا اللعبة الليبرالية التي كانت تعتبر أن الوضع الاجتماعي والسياسي يتحرك من خلال طبقات تجتمع وتتمثل في تنظيمات سياسية.ولكن هذا المفهوم ليس كافياً في مواجهة الاستعمار .

فالجبهة الوطنية المتحدة ينبغي أن تضم المستوى الأول وهو التنظيمات السياسية ، ثم يأتي المستوى الثاني وهو المستوى الثقافي ، ويربط بين هذين المستويين قوى الجيش الوطني . ودعم الجبهة الوطنية المتحدة يكون بدعم عروتها الوثقى : الجيش . ولايجوز معاملة الجيش بالمفهوم الليبرالي وتحييده مادمنا في دولة تواجه الاحتلال . ذلك في رأي الدكتور أنور عبد الملك مفتاح التحول الحضاري في هذه المنطقة .

وفي نفس اليوم تحدث الدكتور محمد عزيز الحبابي - أستاذ الفلسفة بجامعة الملك محمد الخامس في المغرب - عن « مفاهيم ومباحث مبهمة في الفكر العربي المعاصر » فشدد على ضرورة التعريب ، وهاجم كتاب العامية بشدة ، ونادى بالتمسك بالفصحى

كرباط قومي وثيق» ، ثم ضرب بعض الأمثلة عن مفاهيم تستخدم في الكتابات العربية على نحو مبهم ، كمفاهيم الشعب والديموقراطية .

أما الدكتور عبد العزيز القوصي أحد أبرز رجال التربية وعلم النفس في مصر ، فقد تحدث في اليوم الثالث للندوة عن «اتجاهات التعليم في الوطن العربي » ، وتحدث عن بعض الظواهر التي تصاحب حركة التعليم في هذا الوطن . وقدم صورة مدعمة بالأرقام ولكن متشائمة عن أوضاع التعليم في بلادنا ، وبين – من خلال هذه الأرقام – أن التعليم في خطر . وأنه مالم تؤخذ قضية التعليم على نحو أكثر جدية ، فلن نستطيع سد الهوة الحضارية المتزايدة بيننا وبين الدول المتقدمة حتى سنة ٢٠٠٠ . إن الحركة التعليمية لا تواكب زيادة السكان ، كما أن الكيف التعليمي لايواجه مطالب التقدم الحضاري . فالتركيز على الحفظ ، والإعلاء من قيمة الشهادة الأكاديمية ، والنظرة السيئة إلى التعليم الفني والمهني ، وعدم الجدية في محاربة الأمية ، وإنشاء دور الحضانة ، والتوسع في التعليم الابتدائي ، كل ذلك يجعل الدكتور القوصي يقرع ناقوس الخطر .

* * *

لقد قدمت عرضاً سريعاً ومختصراً لبعض المحاضرات التي ألقيت في ندوة « التغير الحضاري » . والحق أن هذا الموضوع هام للغاية ، خصوصاً بالنسبة لنا ، ويستحق أن نكرس له كل جهدنا . وكانت هذه الندوة ممارسة طيبة في هذا المضمار ، حاولت في هذه الرسالة أن ألخص بعض نشاطها . وقد ضمت الندوة محاضرات أخرى مثل : « التطور الثقافي للمرأة العربية » للدكتورةرمزية الغريب ، و « الحركة الوهابية » للدكتور محمد أحمد غلف الله ، و « الانحطاط الاقتصادي للعالم العربي قبل القرن التاسع عشر » للدكتور عبد المجيد مزيان من الجزائر . و « الثورة العلمية والتكنولوجية وأثرها على التغيرات الاجتماعية والاقتصادية في منطقة الشرق الأوسط » للدكتور عبد المنعم أبو العزم رئيس أكاديمية البحث العلمي والتكنولوجيا في مصر . كما كان مقررو الندوات نخبة ممتازة من مثقفي مصر أمثال الدكتور ابراهيم مدكور ، والدكتور زكي نجيب محمود ، والدكتور محمد حسن الزيات .الخ.

لكن موضوع « التغير الحضاري » واسع بالغ الاتساع يكاديمس كل وجه من وجوه حياتنا وتاريخنا . هذا الاتساع قد يجعل الشقة بعيدة بين موضوعات المحاضرات ، إلى درجة يصعب فيها الربط بينها ، والاستفادة من هذا الربط في الوصول إلى نتائج . وبالفعل فقد تشعبت موضوعات الندوةتشعباً كبيراً. فأنت ترى من يتحدث عن

« البارود وأثره في تغيير ميزان القوى في القرن السادس عشر الميلادي » كالدكتور عبد المنعم ماجد من جامعة عين شمس ، كما تجد من يتحدث عن « تعدد الأحزاب والحزب الواحد » كالدكتور فاضل حسين من العراق . ينضاف إلى هذا التشعب قصر الوقت ، الأمر الذي يحد من النقاش المطلوب في مثل هذه الندوات . ويخيل إلي أن موضوع الندوة كان يحتاج إلى تحديد أكبر ، كما أن الأبحاث التي قدمت كان تحتاج – أيضاً – إلى تنظيم أكثر ، مما يجعلها تدور حول رقعة محددة تغطيها من معظم جوانبها .

فالتغير الحضاري – كما قلت – موضوع واسع جداً ، والأبحاث التي قدمت متباعدة ، فازداد التشتت وأبهم حس الاتجاه . ولكن هذا لا يلغي – بطبيعة الحال – أهمية الندوة والجهد الكبير المبذول في إعدادها والذي بدأ – كما قال الدكتور يوسف أبو الحجاج مدير مركز بحوث الشرق الأوسط – منذ سنتين .

القاهرة

★ ★ ★

رسالة روما

السوق الفنية في إيطاليا وأثر العرب فيها

صلاح كيلاني

كانت روما ومازالت عاصمة الفن في العالم وقد تمتعت بهذا الدور على مدى سنين طويلة . تشكلت فيها طبقة مهمة رسخت مكانتها في صفوف المجتمع الإيطالي مع مرور الأيام . عملها الوحيد هو بيع وشراء اللوحات الفنية . وفرضت على السوق الاقتصادية سوقاً إضافية هي سوق الفن .

وسوق الفن ليست (سوقاً) بالمعنى الشائع لها مكان وزمان محددين . لكنها سوق قد يكون مكانها في عيادة طبيب . ومكتب مهندس . ومتجر سمان . ومنزل مسؤول . وأهم من كل ذلك في مكاتب تجار الفن المتفرغين لهذا العمل (في صالات العرض ومحلات بيع اللوحات) ولما كانت هذه التجارة تعود بالربح الفاحش للعاملين بها . فقد تدخلت بها أيدي كثيرة . وأصبحت هناك شركات واحتكارات فنية هدفها السير بالعملية التجارية إلى ما يخدم مصالحها .

وقد رافق ذلك دخول الوسائل السريعة في انتاج اللوحة بشكل يقترب من الآلي .

وخصوصاً في مدينة نابولي ، التي اشتهرت بالسابق على أنها مركز لتزوير الدخان العملة . ولعصابات التهريب .

بالاضافة إلى الانتاج السريع للوحة

انتشر التزوير المشروع للوحات الفنانين المشاهير . والتقليد والتزوير غير المشروع .

— وللعرب أثر قد لا يكون فعالا في السوق الفنية . لكنه أثر مهم إذا أدخلنا في حسابنا عدة نقاط نوجزها فيما يلي .

١ — وجود عدد من الفنانين العرب والذين مضى على وجودهم في ايطاليا أكثر من عشر سنوات ، وأصبح لهم اسم فني ورصيد جيد في سلم أسعار المبيعات الفنية نذكر منهم . (سامي برهان . مصطفى يحيى) .

٢ — هناك أكثر من ثلاثين من الشباب العرب العاملين في الحقل الفني والذين يعيشون على حساب عملهم في الرسم .

٣ — أشهر دار للطباعة الفنية الملونة (Litografia) يديرها شاب فنان عربي من لبنان وقد بلغت مقدرته وكفاءته إلى أنه صنف سابع المشاهير في العالم من حيث القدرة والكفاءة في هذا المجال . حتى أن بعض الفنانين العالميين يرسلون بعض أعمالهم لطباعتها لديه . أمثال . جوان ميرو (Goin miro) الفنان الفرنسي المعاصر والفنان الإيطالي . مونتاناريني . (Montanarini) .

٤ — هناك عدد لابأس به من التجار الصغار العرب والذين يعملون في تسويق اللوحات الاصلية والمطبوعة . وفي التجارة المتنقلة للوحات . كما أن أحدهم وهو سوري يملك محلا في روما للوحات الفنية .

١ — تصنيع اللوحة . في نابولي تحولت عملية رسم اللوحة إلى عملية شبه آلية . لم تعد اللوحة معبرة عن إحساس ومشاعر الفنان التشكيلي الذي صاغها مستعملا لغة اللون والخط .

بناء اللوحة نحى منحى آخر بعيداً كل البعد عن إحساس الفنان . قطعة (التيلا) البيضاء غدت تمر على عدة أيدي ليس لها صفة إلا قدرتها أن تضع لوناً في مكانه المحدد مسبقاً .

(التيلا البيضاء) تبدأ رحلتها الطويلة من تحت آلة طابعة لكي تحدد عليها الخط العام للوحة المراد النسخ عنها . لتنتقل آلياً إلى شخص يقوم بملء المساحة المكلف بملئها باللون المحدد . وليقوم بعد ذلك بتسليمها إلى الشخص التالي والثالث والرابع كل يملأ المساحة واللون المحددة له . ليتسلم لوحة أخرى وهكذا . حتى تصبح اللوحة بحكم المكتملة ، بعد أن تجرى عليها بعض الاضافات البسيطة من قبل صاحب النسخة الاصلية . حيث يوقعها ويسلمها إلى عامل يقوم بترتيبها . . . . تجري هذه العملية بصورة مستمرة . تماماً كآلة الطباعة مع فارق واحد هنا وهو أن الايدي هي التي تضع اللون وذلك لكي تباع اللوحة على أنها لوحة أصلية (Originale) .

لن نتحدث بالتفصيل عن الضحايا الذين يشترون هذه اللوحات ويكفي القول أن سائحاً ميسوراً من إحدى دول البترول اشترى قطعة (تيلا) مرسومة بنفس الطريقة بما يعادل سبعمئة وخمسين ليرة سورية (٧٥٠) ليرة سورية . وهو يعتقد أن البائع قد خصم له ربع ثمن اللوحة مع أنها تباع إلى التجار بـ (٢٥) ليرة سورية فقط .

٢ – التزوير غير المشروع :

كأن يقوم بعض التجار بالاتفاق مع رسامين مهرة لتزوير بعض لوحات المشاهير في ايطاليا ، وقد اكتشفت مؤخراً عصابة تعمل بتزييف اللوحات تماماً كتزييف العملة وكانت بعض اللوحات المزيفة للفنان الايطالي الشهير . الغريكو (Algrico) ومونتاناريني (Montanarini) ، عرضت الاعمال المزيفة بالتلفزيون الايطالي مع صور للأعمال الأصلية . ومن الجدير بالذكر أن الطلب على شراء أعمال الفنانين الذين تزور أعمالهم يزداد بعد الكشاف أي عملية تزوير .

٣ – التزوير المشروع :

يلجأ الفنان والذي ازداد الاقبال على اقتناء لوحاته بحيث لم يعد يستطيع تلبية حاجات السوق . يلجأ إلى الاتفاق مع رسام آخر أقل منه شهرة لمساعدته في تغطية الارقام العالية من اللوحات والمطلوبة منه في زمن محدد يقوم هذا الرسام (الظل) برسم لوحات بنفس الروح والطريقة التي يرسم بها الأول الذي يقوم فقط بتوقيع اللوحات ويسلمها إلى طالبيها . أليس التوقيع هو الأصل ؟ بالطبع الرسام الذي قام بعملية التقليد أو التزوير يأخذ حصته المتفق عليها .

وخير مثال على ذلك الفنان فانتوتسي Fantuzi . الذي تعاقد معه صاحب صالة عرض في ساحة اسبانيا بروما (صالة Rosso) ، لشراء كل أعماله حاضراً ومستقبلاً . وخاصة عندما لمس صاحب صالة روسو مدى اقبال الناس على اقتناء أعمال فانتوتسي .

وقد ربح فانتوتسي الملايين من وراء اتفاقه مع هذه الصالة . لكنه بنفس الوقت سقط في هوة سحيقة دون أن يدري .

فمن ناحية هو أسير لصاحب الصالة (التاجر) الذي يريد منه كل شهر عدداً كبيراً من اللوحات حسب العقد . ومن ناحية أخرى هو مقامر من الدرجة الأولى حيث سيحتاج دائماً إلى المال .

الصالة تطلب منه عدداً كبيراً من اللوحات في خلال مدة معينة أي بمعنى آخر تريده أن يكون (مفرخة فنية) إن صح التعبير . بالطبع ستكون النتيجة تكرار

أعماله وانهيار حسه الفني . وهذا ما حدث إلى حد بعيد في أعمال هذا الفنان الشهير . ولكي يخفف فانتوتسي Fantuzi هذا العبء عن كاهله . يعمد إلى الاتفاق مع بعض الرسامين والذين يقلونه شهرة . على تقليد لوحاته بنفس أسلوبه وطريقته . هو فقط يقوم بالتوقيع على اللوحة التي لم يرسمها ويتقاسم معهم الأرباح حسب النسبة المتفق عليها .

هذا مثال واحد أوردناه عن فنان اكتسب رصيداً ممتازاً في بدايته الفنية إلى أن سمح لنفسه أن يقع فريسة للاحتكارات التجارية فكان ضحيتها .

العرب وسوق الفن :

هذا الموضوع أعني (العرب وعلاقتهم بسوق الفن) يحتاج إلى بحث طويل مستقل وشامل لكن ما يهم قوله هنا . وجود ظاهرتين . احداهما صحية والأخرى سلبية – الجانب الصحي في الامر . أن هناك مستوى متميز وجيد لبعض الفنانين العرب ينظر إليه الأوروبيين نظرة إعجاب واحترام بالاضافة إلى أن معظم الصالات الفنية في ايطاليا تحوي أعمالا لفنانين عرب . مما يجعلنا نفخر ببعض فنانينا . سنحاول الحديث عن ذلك مستقبلا .

والجانب الآخر السلبي . ما نلاحظه هذه الأيام من اختيار بعض الفنانين الشباب والذين أثبتوا في عدة مناسبات مقدرتهم بتقديم لوحة صادقة بلغة متينة وأصيلة وبنفس الوقت معاصرة .

بعض هؤلاء الشباب قد اختار اليوم الطريق الاسهل في سلم الفن . وهذا هو مصدر الخطورة على مستواهم الفني .

قد يضطر الفنان إذا ساءت الظروف وخصوصاً المادية أن يبيع لوحته بوجبة طعام . لكن هذا الفنان يرفض بكل إباء أن يبيع فنه وأحاسيسه بأرخص الأثمان أو بأغلاها حتى لا يصبح تماماً كالكاتب الذي يبيع قلمه لمن يدفع أكثر .

قد يكون المنعطف إلى الفنان الكبير لحظة شجاعة في اختيار الطريق الصعب والذي هو في النهاية إلى تحقيق الذات .

روما

★ ★ ★

مناقشات

الحفظة

ميخائيل عيد

لاشك في ان الحافظة من المواهب الثمينة. فالشاعر الذي لايحفظ كذا وكذا من أبيات الشعر لايصبح شاعراً حسب مازعم بعض الأقدمين . وأظن ان ذلك ينسحب على الفلاسفة والعلماء وعلى المتثلسفين والمستعلمين أيضاً . ولكن هذه الموهبة الثمينة التي هي الحافظة – حفظنا الله وحفظكم من بعض أصحابها – قد تنقلب على الذين لايحسنون الاستفادة مما يحفظون فيصير مثلهم – على حد تعبير الاستاذ محمود منقذ الهاشمي – كمثل فتى يقف فوق كومة من الحجارة ويقذف منها دونما تسديد على هدف لا يراه تماماً ولايعرف كنهه تماماً ولسان حاله يقول « اللهم اجعلها صائبة ! » .

والأقوال المأثورة التي يحفظها الاستاذ الهاشمي كثيرة جداً على ما يبدو . فلقد أورد كومة كبيرة منها في مقاله « الحرية والسببية » الذي نشر في العدد ١٧٩ من مجلة المعرفة .

لقد بدأ مقاله المذكور بقول مأثور جميل لماكس بلانك وختمه بحكمة ثمينة لبرتراند رسل هي : « الحكمة ليست كلها جديدة ، ولا الحماقة كلها قديمة » . . ولما كنت « انساناً عادياً » ومن « العامة » وعلى حظ قليل من الحكمة القديمة والحديثة فلقد اغتنيت تماماً وصرت أكثر حكمة بفضل مقاله ، ولهذا صار بامكاني ان أسأل نفسي : أأرتكب حماقة « جديدة » ، بعد أن أنعم علي الاستاذ الهاشمي بالحكمة ، وأسجل بعض ملاحظات حول ما كتب ؟

وأغوتني نفسي بمزيد من الحكمةفعاودت قراءة ما كتبه . وعدت فتذكرت ان الأمر متعلق بالعلم وان الموضوع هام فطويت جناح المزاح المر وهتفت بي نفسي الأمارة بالسوء أن أكتب فقد يطرق الموضوع آذان بعض المتخصصين فيحركون ساكناً وينزل إلى الحلبة فرسانها الاكفاء .

ان معاودتي قراءة ما كتبه الاستاذ الهاشمي تثير في صدري مشاعر المداعبة الادبية وتحثني على الممازحة ولو قليلا فليس اجمل « من فش الخلق » بمزحة بدلا من « بق البحصة » كما فعل الشماس الذي ذكره مارون عبود . فلقد بذل الاستاذ الهاشمي جهداً مشكوراً دون ريب ، ولكنه أبدى بعض التسرع في الاجابة على بعض ما طرح من الأسئلة رغم انه يكثر من ذكر الموقف العلمي والعلماء المعاصرين .

وهو يبدأ رده على جانب من ملاحظات كتبتها في المعرفة بالسؤال الثاني : « ألسنا حين نقرر وجود رابطة علية في الظواهر ، فاننا نقرر ذلك من خلال معرفتنا ، وحين لانجد تلك الرابطة فاننا نثبت ذلك أيضاً من خلال معرفتنا ؟ (أهي معرفتنا بجهلنابالرابطة؟ الملحوظة مني) فلماذا لاتتساوى في ميزان العلم هاتان الحالتان : الاثبات والنفي ؟ أو لماذا لانقوم بفعل عكسي فنقول : ليس في الكون علاقات سببية وانما معرفتنا تجعلنا نعتقد ذلك في بعض الظواهر ؟ .

هكذا يبسط هذه المسألة وهكذا يطرحها ! انه يريدنا ان نترك الاثبات بما نعرفه لنثبت عكسه بما لانعرفه الآن على الأقل ! وهو يتناسى على مايبدو ، فهو ليس « عادياً » وليس « من العامة » مثلي ، ان الفرضيات العلمية جميعاً تستند إلى معطيات معلومة ثم تقوم بقفزة علمية إلى الأمام مستندة إلى ما نجده من الروابط وليس الى مالا نجده ، إلى مانعرفه من القوانين وليس إلى مالا نعرفه. ان الاثبات يتم نتيجة معرفة متحققة نسبياً ولا يجوز أن يقوم النفي على مالم يتحقق بعد . وإذا زعمنا ان معرفتنا هي التي توجد العلاقات السببية التي لا وجود لها في الكون فكأننا نزعم ان معرفتنا هي التي تخترع تلك الظواهر . والمعرفة تكتشف الظاهرات والعلاقات ولاتخترعها على حد علمنا . والمنهج العلمي المعاصر الذي يكثر الاستاذ الهاشمي من ذكره ، لايتطلب منا انكار مانعرفه لأن ثمة في الكون أشياء لم نكتشفها بعد وانمـا يتطلب منا الاستناد إلى مانعرفه ونعرف أسبابه والتقدم لاكتشاف المجاهيل غير المحدودة كي يزداد ما اكتشفناه ، رغم لاتناهي مالم نكتشفه بعد ، وليس مهمة آنية أمام العلم المعاصر ان يحصي مالم يكتشفه بعد وان يصنع منه جداراً في وجه استكشافه للعالم. وإذا رأينا ان ظاهرات لا تحصى لها اسبابها وبقيت أخرى نجهل أسبابها فلايجوز ان ننفي أسباب الأولى لأننا لم نكتشف بعد أسباب

الثانية وانما ينبغي ان نبحث عن أسباب الثانية استناداً إلى ما تحقق لدينا من معرفة .

وبنفس منطقه « العلمي المعاصر » يسأل « أليس التسليم بأن كل ظواهر الكون خاضعة للعلية خضوعاً مطلقاً ، ونحن لم ندرس كل هذه الظواهر ، انما هو تعويل على الغيب وركون إلى معتقدات قبلية جامدة ؟ » ثم يجزم مبرماً : « ان الموقف العلمي المعاصر من مبدأ العلية هو موقف من رفض الاعتقاد بها اعتقاداً قبلياً » .

فعن أي معتقدات قبلية جامدة يتحدث الاستاذ الهاشمي ؟ ان كل ماتعرفه جيداً له أسبابه . وتاريخ العلوم كافة هو تاريخ اكتشاف المجاهيل وأسبابها . ثم ان الذين يقولون بوحدة الكون وترابطه وتفاعله لا يركنون إلى معتقدات جامدة . واني لاستشعر شيئاً من الغضاضة في الرد على مثل هذه الشطحات التي ان دلت على شيء فانما تدل على تسرع وعدم رصانة أن لم نقل انها تكرار مقرف لمزاعم تسيء لاصحابها ... فهل سبق لك ان تعرفت إلى كتبي التي أقرأها؟ وهل أنت متأكد « علمياً » من انني لاأقرأ كتبك أنت مثلا ؟ وعن أي عجز مطلق في اكتشاف العلل تزعم انني ذكرت ؟ ان ما يذكره العلماء الذين اقرأ في كتبهم عن عدم المعرفة الحالي لنواحي الكون الغامضة لايعني أبداً ولم يقل أحد منهم أبداً انه يعني العجز المطلق مستقبلا عن امكانية المعرفة .

انك تذكرني بأولئك الذين يمدون أيديهم دون تروٍ إلى دكاكين معاداة الماركسية ليقذفوا في وجه الماركسيين أباطيلهم . ومما يربكني ان أذكر لك ان احد أركان الخلاف الأساسي بين الماركسية والمثالية هو الخلاف القائم حول امكانية معرفة العالم . فالماركسية، مع اعترافها بنسبية المعرفة وتاريخيتها تختلف عن المثالية الفلسفية بأنها تؤمن بامكانية معرفة العالم وبامكانية تغييره أيضاً .

ويتحدث الاستاذ الهاشمي عن الحرية وتعارضها مع السببية ثم يرد على ما أورده من أحكام تخالها قاطعة ثم يسأل بعد أن يجعلني صديقاً له : « فهل حقاً ، ايها الصديق ، نحن لسنا بأحرار ؟ » لا ياصديقي لسنا احراراً في ان نكسر الصخرة بقرون من العجين . « الحرية هي معرفة الضرورة » ... هذا ماكنت أود ان أقوله له ولكنه يستعجل ويشرح لنا مفهومه « العلمي الشامل الكامل عن الحرية » فيقول بشجاعة يحسد عليها : « ان تشعر وتعتقد بأنك حر ، فتلك هي الحرية ... » فالمهم هو ان تشعر ...... ايتها الشعوب المناضلة في سبيل الحرية ، يا أهل الأرض المحتلة ، كفوا جميعاً عن النضال... يكفي أن تعتقدوا انكم أحرار ، فتلك هي حرية تستند إلى « التجربة العلمية المعاصرة » وإلى الموقف العلمي المعاصر يقدمها لك مشكوراً عالم معاصر على طبق من صفحة في مجلة .

ثم يتوصل الكاتب إلى القول بكل رصانة : « فقد توصل علم الأحياء مثلاً إلى ملاحظات استقرائية غير علية منها : « كل الحيوانات الثدية حيوانات فقرية » وليس ثمة رابطة علية بين الاثداء والفقر » ... وانه لمنطق مفحم ...

ألم يفحم هذا الرد أحداً منكم ياعلماء العصر الحديث الذين ترد أسماءكم تباعاً في هذا المقال ؟

أما أنا فقد افحمتني يا صديقي بهذه الحكمة « الجديدة » وبهذا المنطق « العلمي » « والحكمة ليست كلها جديدة »... ولكن من قال لك ان الفقر هي بسبب وجود الأثداء؟ أنا أرى ان الفقر والشحم الذي أكثر ورم هو سبب هذا المنطق البائس !

وينتقل الاستاذ الهاشمي بمثل سرعة انتشار الضوء ليذكرنا سرعة انتشار الضوء . شكراً استاذ ، افدتنا كثيراً فصرنا نعرف مقدار سرعة الضوء .. ولكنك لم تسأل عن سبب هذه السرعة وتلك منة كبرى منك . ثم ينتقل من سرعة الضوء إلى « منطوق القانون الثاني من قانون الديناميكا الحراري « الذي » هو ان الحرارة تنتقل من الجسم الأكثر حرارة إلى الجسم الأقل حرارة وانه إذا لم يزد مصدر الحرارة حرارة جديدة من جسم آخر أكثر حرارة منه فإن درجة حرارة ذلك المصدر تتناقص تدريجياً . ولو طبقنا مبدأ العلية لقلنا ان الشمس تتناقص حرارتها وانه سيأتي وقت تزول فيه كل حرارة لها وبذلك يتم فناؤنا » ... المعذرة... لم أكن أعرف انه يخاف الفناء مع الشمس — ثم يصل إلى نتيجة يحسم بها بكل بساطة فيقول دون وجل : « الا أن العلاقة العلية غير متضمنة في هذه القوانين وفي عشرات ومئات القوانين في كل علم » .

لابد لي من التنويه هنا بامتنان ، ان من حسنات الاستاذ الهاشمي حبه للايجاز . وقديماً قالت العرب : « البلاغة الايجاز » فكيف كانت ستكون حالتنا لو أورد لنا هذه العشرات والمئات من القوانين في كل علم ؟

لا أريد أن أصدق ان الاستاذ الهاشمي جاد فيما قال . لقد رد روجيه غارودي « ما غيره » في كتابه « النظرية المادية في المعرفة » على قانون كاسترو « القانون الثاني من قانون الديناميكا الحرارية » ولا حاجة لتكرار ماقاله . والأمر الغريب ان منطوق هذا القانون يشرح سببه . ولقد خفي ذلك على الاستاذ الهاشمي ، ولا أعرف لماذا ، « فالموت الحراري في الظروف المخبرية » يتم بسبب انتقال الحرارة من الاكثر حرارة إلى الأقل حرارة . وهذا سبب جلي . وسبب السبب — كما في الأواني المستطرقة — هو امكانية التبادل الحراري في جو الأرض على الأقل . وأرجو ألا يخاف القراء الموت مع

مع انطفاء الشمس فثمة شموس وشموس تطلع كل يوم في عالمنا .. و ...

ويتحدث الاستاذ الهاشمي عن انشطار الذرة إلى أن يصل إلى القول : « ولوحظ أن حركات الالكترونات لاتخضع لقوانين الحركة التي تعلمناها من ميكانيكا نيوتن » فمن قال له انها تخضع لهذه القوانين بربكم ؟

ثم يذكر بعض الذرات التي وجد العلماء ان لها خاصة النشاط الاشعاعي فيقول « وهذا يعني ان بعض الذرات تقذف ببعض جزيئاتها بطريقة تلقائية ، أي يتضمن نشاط الذرة حوادث غير علية » فكيف توصل إلى هذا الحكم القاطع ؟ لا أدري . ولماذا « بعض » الذرات هي التي تقذف وليس سواها ؟ لا أدري أيضاً .. ثم أليس من القذف على حرمة العلم ان نتعرض بمثل هذه التلقائية الساذجة لموضوعات علمية جادة ؟

وينتقل الاستاذ الهاشمي وبمثل سرعة الضوء أيضاً إلى ميدان الأدب . لقد قطع أنفاسنا علمياً باسم العلماء المعاصرين ، كل المعاصرين ، عدا الذين أعود إلى قراءة ماكتبوه في كتبي التي أعود إليها ، وها هو يجهز علينا بضربة واحدة في ميدان الأدب . لقد سبق للاستاذ الهاشمي ان نتف قراء المرحوم بشارة الخوري في مجلة الموقف الأدبي بما حفظه — حفظه الله ووقاه — وكان موقفه علمياً ومعاصراً جداً ، وها هو يعرض علينا عضلاته الأدبية مستعيناً بالادباء المعاصرين ...

المعذرة استاذ هاشمي ! من قال لك ان مهمة الأدب هي شرح الأسباب أو البحث عنها؟ يبدو انك تخترع فرساناً ليسوا من هذا العصر لتبارزهم .. ثم اسمح لي ان اصارحك بما قد يجرح ولكنه مفيد : ليس الموضوع الذي نحن بصدده ميداناً لاستعراض العضلات في مجال الحفظ .

وليس الذنب ذنبنا ولا ذنب العلم لأن حجارتك لم تصبنا .

وشكراً لك على ما أوردته لرسل ، فليست الحماقة كلها قديمة .

★ ★ ★

ملاحظات

«حول الحب في شعر عمر أبي ريشة»

محمد الجبريني

تمنيت وأنا أقرأ التعليق المنشور في العدد ١٧٩ من مجلة (المعرفة) الذي كتبته الأخت سلافة العامري على « الدراسة النقدية الجادة » التي « تتمتع بالأمانة العلمية » (حسب تعبير الأخت المعلقة) والتي كتبها الناقد محمود منقذ الهاشمي في مجلة (المعرفة) العدد ١٧٧ . . . . تمنيت أن أظفر فيها بما يضيف شيئاً للدراسة المذكورة ولكنني شعرت أن التعليق يتسم برد فعل انفعالي يخرجه عن الموضوعية .

الملاحظة الأولى :

كأن السيدة كاتبة التعليق تريد ان يلجأ الناقد إلى ما يعرف بالنقد باسم « المغالطة في القصد » وهي أن يخلط الناقد بين رأي الكاتب خارج العمل وبين دلالة العمل نفسه(١) . فهي تريد من الناقد الهاشمي أن يخلط بين ماسمعه من الشاعر أبي ريشة في ليلة من الليلات وبين دلالات قصائده ، وبين دلالة قصيدة معينة للشاعر

(١) يراجع الفصل الخاص بمغالطة القصد في كتاب (الشمس والعنقاء) – تأليف الأستاذ خلدون الشمعة – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ١٩٧٤ .

نزار قباني وبين ماردده في المقابلات الصحفية .

الملاحظة الثانية :

تطلب المعلقة من النقاد (الحب) وهي على ما يظهر من تعليقها لم تفرق بين النفاق والحب .

وكيف تقول إن الناقد قد حدد خمسة اسئلة ولم يجب الا عن سؤالين واهمل ثلاثة أسئلة هي : أين الحب في شعر أبي ريشة ؟ وما هي منزلته ؟ وما أثره في شعره ؟

إذا كان الناقد قد قرر في دراسته وبنتيجة التحليل ، إن الشاعر عاجز عن الحب ، وإن « القارئ لشعر عمر أبي ريشة لن يجد في أشعار عمر كلها بيتاً واحداً يتفجر بالحب » فكيف تريده الكاتبة أن يبين الحب في شعر أبي ريشة ومنزلته وأثره في شعره ؟ .

لو أن الكاتبة الكريمة قدمت لنا من شعر أبي ريشة ما ينفي ما قاله الناقد لكان شيئاً مفيداً حقاً ، ولكنها تتهم الناقد بالتقصير لأنه لم يكتب عن شيء قرر أن ليس له وجود .

الملاحظة الثالثة :

أن الكاتبة تتجاهل أن الحب ظاهرة نفسية وأن دراستها تستمد من معطيات علم النفس والتحليل النفسي ، وإن هذا لم يتجاوزه الزمن ، فلم يصبح الحب بعد ظاهرة رياضية أو فلكية أو كيميائية .

وبما أن دراسة الحب قائمة على أساس علم النفس ، فهي ليست « مسألة ذوق والأذواق لاتناقش » !

وهي تقع في مغالطات فتارة تقول بأن « الأستاذ الناقد وفى طبيعة الحب عند عمر حقها من البحث طبقاً لمعتقده الشخصي وهذا مشروع في الدراسات » وتارة تقول حسب التحليل النفسي ! !

الملاحظة الرابعة :

إن الكاتبة لم تميز بين الطبيب النفسي الذي يدرس الأدب وبين النقد الأدبي الذي يستخدم علم النفس . ولم تستطع أن تعرف وظيفة علم النفس في النقد الأدبي ، ودوره في القاء الأضواء على العمل الأدبي بغية تذوقه وحسن فهمه ، متجاهلة بأن ماقدمه الناقد يعتبر من المفاتيح الهامة لفهم شعر أبي ريشة فهماً جديداً جوهرياً .

الملاحظة الخامسة :

الكاتبة على ما يظهر لم تميز بين قضايا الطب النفسي وقضايا النقد الأدبي ، إذ ذكرت الفشل في إيجاد معادل موضوعي العواطف بين القضايا الطبية السريرية ،

وكلنا يعلم أن هذه القضية نقدية جمالية ، وهي نظرية اليوت الشهيرة في النقد الأدبي .

الملاحظة السادسة :

حيث انتهت الكاتبة إلى الاخفاق في مناقشة الدراسة لجأت إلى الاعتراض على اختيار الموضوع بداعي أن أشعار الحب والمرأة ليست أحق أشعار هذا الشاعر بالدراسة ، ولأنها تشترط في الدارس أن يحب موضوعه (ونقصد أن يعجب بالشعر الذي يتناوله) . وإلا « لماذا يكلف نفسه عناء البحث ومشقته » ! ويبدو من هذا المنطلق أنها أحبت الدراسة فكلفت نفسها التعليق عليها .

وتجاهلت أن شعر أبي ريشة في المرأة يشكل أكبر قسم من أشعاره ، وهو شعر مقروء ، ومن الاحترام والتقدير والحب للقراء أن يهتم الناقد بما أهتم به القراء لا أن يمال بعضهم – فيدرس هذه الأشعار والقيم التي تحتويها . ودراسة الحب في الشعر على هذا النحو العلمي أمر جديد وصورة من صور تقدم النقد المنهجي الأدبي المعاصر .

الملاحظة الأخيرة :

تنتهي الكاتبة في تعليقها (وبشكل مبطن) إلى أن الأحكام غير موضوعية ، لا لسبب الا لأنها لم تكن في صالح الشاعر ! وهي تذكر الأحكام التي تقدمتها وأفهمت إليها دراسة تحليلية موضوعية على أنها « تعريث » !

والجواب على ذلك ، حبذا لو أن الأخت سلافة قدمت في تعليقها دراسة علمية موضوعية للدراسة (إذا كان بإمكانها إذ تفعل ذلك) فنقارنها بدراسة الناقد الهاشمي لنرى إن كان فيها مايضيف إلى الدراسة أم لا .

حلب

★ ★ ★

آفـاق

أصوات وتأملات ورؤى

د. شكري فيصل

١ ـ في الصوت الآهة والأنين :

هل هنالك أصوات نسمعها في الحياة اليومية الرتيبة في نطاق الاذن المعادية ثم لانكاد نسمعها في غير الحياة الرتيبة ؟ . . هل هنالك أصوات تصافح آذاننا في المرض غير الأصوات التي تصافح آذاننا في الصحة ؟ . . هل للاصوات في أيام الحزن معناها الذي يغاير معناها في أيام الفرح؟ . . هل هذا الذي يرن في تجويف الأذن في حالات القوة غير الذي يرن في حالات الضعف ؟

وماذا يكون مصدر هذه الأصوات الجديدة ، أو المتجددة ، التي نحس بها على سرير المرض ؟ . . أيكون مصدرها عالمنا الخارجي كسائر الأصوات الأخرى ؟ . . أم هو عالمنا الداخلي يصوغها ويصنعها ؟

الأنين الذي أغفو عليه وأضحي . . وأهمد وأتحرك . . وأمتد

وانكمش . . هذا الأنين الذي يتخذ عشرات من الصيغ ، ويتحرك ويترك على صفحة نفسي عشرات من الايقاعات ، وتنفرج عنه شفتاي على أنحاء كثيرة لا تكاد تحصى . . أين كان هذا الأنين ؟ أين مبعثه وأنى مسراه .

لماذا أحسّ له هذا العمق ، كعمق البحر . . وهذه السعة ، كسعة الأفق . . وهذا اللذع كلذع النار . . أهو الذي يبعث الألم أم إن الألم هو الذي يبعثه ؟ . . أين كنتُ أدّخر كل هذه الأصوات ؟ وهل يتسع لها جوف ؟

ما أوسع هذا العالم الداخلي ؟ . ما أكثر أبعاده . . إنه يدخر كل شيءْ . . إن في وسعه أن يقابل هذا العالم الخارجي الكبير كله . . أن يقابل كلّ مظهر منه بصوت ، وكل صورة بحركة ونأمة . . إنه يدخر الصوت المفرح للحدث المفرح ، والصوت الكابي للحدث الكابي . . إنه يستطيع أن يغنّي كل الأغنيات ، وأن يصدح بكل الألحان ، وأن يترجم الصوت كلّ شيءْ . .

جوف العالم مملوء بالأحداث ، وجوف الانسانية مملوء بالأصوات . . الصوت يقابل الحدث ويحتويه اذ يعبّر عنه . . فهل في وسع الانسان أن يصنع دائماً الحدث الطيّب حتى لا يسمع إلاّ الصوت الطيب ، إلاّ الكلمة الطيبة : « أصلها ثابت وفرعها في السماء ، تؤتي أكلها كلّ حين ، باذن ربها . .

رجع الآهة وجواب الأنين :

كان صوتها يسرع إليّ . . كان منّي الأنين وكان منها رجع الأنين . . قد تكون زوجاً ، وقد تكون أما ، وقد تكون بنتاً . . ولكنها تظلّ هيّ : إنسانة تتسع للأنين . . تفهمه . . تفقهه ، ترجبه في أعماقها ، في مثل مكانه من أعماقك . . وترِدده على النحو الذي يجيءُ به . . وقد يكون أعمق بُعداً ، لأنه يحمل الألم ويحمل مع الألم العجز عن أن تفعل شيئاً .

ومع ذلك فأنت تجد لرجع الأنين أحياناً مثل فعل الدواء . . أريد أن أقول : الدواء الناجع . . وما أقلّ الدواء الناجع فيما أعاني .

وتحسّن أن رجع الأنين يتسع لك بكل آلامك . . هذا الخيط الرفيع ، هذا الصوت ، قادر على أن يضمك كلّك . . لا تدري كيف . . إنه يحتويك ، ويندّي وجهك وجبينك . . إنه يمسح على رأسك ، وتجد له ما تجد لنفحة الريحان إنعاشاً . . حتى لتوشك أن تنسى ما أنت فيه . . ولكنّ الذي أنت فيه أقوى من الحبّ الذي يختزنه قرار الأنين ، ومن الألم الذي يختزنه الأنين .

ماذا كان يكون الانسان حين يئن ثم لا يجد جواب الأنين ؟

أكان يكون ظلا من غير أصل ؟ أم أصلاً من غير ظلّ ؟ . . شجرة من غير فيْ ، أم فيئاً من غير شجرة ؟

ولكن أكان حقاً هذا الافتراض ؟ . . أكان حقاً أن أفترض أن رحمة الله التي وسعت كل شيءٌ تخلق الأنين دون أن تخلق له القلب الذي يرجّع هذا الأنين ؟

حين لا يكون رجع الأنين صوتاً بشرياً ، فانه سيكون صوت الطبيعة كلها . . ستكون الطبيعة هي هذا الرَّجع . . ولن تظلّ شكاةٌ من غير رحمة ، ولا دعاء من غير استجابة .

إني أسمع منك رجع الأنين أنى كنتُ ؛ وأين كنتِ .. في أعماق الليل إذا كان الأنين في أعماق الليل . . وفي أطراف الفجر ، وفي ساعات الهاجرة حين يعود العاملون تثقلهم أعباء أعمالهم وأعباء الحياة التي أرادوا أن يكون عملهم نهوضاً بها . . أسمعه منك مغمضة العين أو مفتوحتها ، هادئة أو مشدودة .

رجع الأنين ! ! إنه أشد الداء ، وإنه أول الدواء .

* * *

٢ ــ في العين :

أيها الذين تنظرون إلي . . إني أحب حبكم ولكن أخشى شفقتكم .. أخشى أن يكون في الشفقة إشارة إلى شيءٌ اسمه: تقدّم السن .

السنوات تمضي منذ كان الكون . . منذ جئت الدنيا ، منذ كان إحساسي معها . . منذ كانت معرفتي المحدودة بالوجود ، ومعرفتي الضيقة بوجودي . . ولكني لا أعدّ السنين ، ولا أحاول أن أتعلّم مقدارها . . حسبي أني أعمل . . أعمل في النهار ، وأعمل في طرفي الليل . . أعمل في البيت وأعمل في الجامعة ، وأعمل في الطريق بين البيت والجامعة . . أعرف أني لم أتمثل طعم الراحة كما أحسّ أنّ الآخرين يتمثلونه . . فلا تضيّف نظراتكم إليّ معنى الإشفاق عليّ .

ولكن . . أقادر أنا على أن أفصل بين نظرات التعاطف ونظرات العطف ؟ . . بين نظرات الحبّ ونظرات الاشفاق ؟ . . ومن أين تكون لي هذه القدرة ؟ . . أهو الصقل الذي يورثه المرض ، أم هي أوهام سُمادير !

لتكن ما تكون . . إني أحب أيها الأصدقاء مشاركتكم . . هذه المشاركة القلبية في نشدان العافية ، والتطلّع إليها ، عبر سماء واسعة عبر سماء واسعة غائمة . .

ولكن العافية نجمة ضئيلة في هذا المحيط الواسع . . نجمة لا أهتدي إلى مكانها . . لا أهتدي إلى زمانها . . لا أهتدي إلى رفيفها . . ألها جناح ؟ . . ألها لون ؟ . . أمأهولة بالحياة ؟ . . أتفتش عني كما أفتش عنها ؟ . . أتسعى إليّ كما أسعى إليها ؟ .

ياعيون الأصدقاء الذين جاؤوا يغمرونني بحبهم وورودهم ! . . هل لكم أن تعينوني على أن أعرف مكان هذه النجمة الصغيرة الملونة التي ضلّت طريقها والتي اسمها العافية · أحلى ما في الوجود،وأغلى ما ما في الوجود ؟ ! . .

لقد نشدتها عند طبيب وطبيب . . ونشدها لي طبيب وطبيب . . حتى هذه القروية الساذجة التي يعتز بيتنا كله بمعرفتها وصداقتها والتي لا أعرف صداقة مصفّاة كصداقتها نشدت لي العافية عند عرّاف . . استشارتني ثم عادت من عنده بعد أن نذرت له . . حمّلها عرقاً من شجرة ، — لا يعرفها إلاّ هو ، ولا يقطع منها إلاّ هو ؛ في صباح من الأصبحة قبل أن تشرق الشمس . . كذلك قال لها هذا العرّاف —

واشترط عليها أن لا تهتز به يداها وهي تحمله من قريته إلى دمشق . . فجاءت به ، وعلّقته فوق رأسي . . وحين فعلت كانت عيناها ترف رفيف الأمل . . فدعوني أشهد في أعينكم ، ياعوّادي ، راحة الأمل في الخروج من هذا القيد الكبير ، للارتخاء في أحضان العافية .

إني أغمض عينيّ على هذا الأمل ، وعليه أفتحهما . . فلتتحرك أعينكم جميعاً ، ياأصدقائي ، حركة هذا الأمل الكبير الذي يغالب هذا القيد الكبير .

٣ ــ رؤى وذكريات :

لم أعد أقوى على مواجهة صفحة من كتاب . . القراءةُ ، وأنت مستلق على ظهرك تجاهد الحركة ، أو تجاهدُ أن لا تكون ، والرأسُ في مستوى الظهر . . القراءة على هذا النحو أضحتْ جدّ عسيرة . أحسّ معها أن الكلمات تسيل من طرفي الصفحة .

ذات مرة ، شعرت كأن في عينيّ طولاً من يمين الوجه ومن يساره . . ولذلك آثرتُ أن أظلّ مغمض العينين أطولَ الوقت الذي استطيع .

وكذلك كنت أنقاد إلى عوالم من الرؤى ليست مغرقة في الخيال وليست بعيدة عن الواقع . . أصولها ترتـدّ إلى بعض ما رأيت أو سمعتُ . . ثم تكون لها بعدُ هذه التهويمات العجيبة التي تبتعد بها عن دائرة الواقع .

كانت تفتيحة الجفن تضعني في الواقع ، وكانت إغماضة الجفن تنقلني إلى ما وراء الواقع ، إلى عالم الاخيلة أو عالم الذكريات . وكنت أراوح الخطى بين هذين القطبين ، وكانا يتباعدان في كثير من الأحيان ، وكانا يقتربان في بعض الاحايين . . وفي المرض ، ماأقرب المسافة بين الواقع والخيال فأنت لا تقوى على الحركة ثم تراك تفكر في عمل لا ينهض به إلاّ العصبة ذوو العزم . . إن الاحساس بوطأة المرض يشدّك إلى الواقع ، والغفوة عنه تسرح بك في آفاق من التصورات . . فاذا أغمضت عينيك مكنت لذاتك من أن تتباعد بك هذه الآفاق .

رؤى من المرض ومن الواقع المريض ، ورؤى من الصحة والعافية تحكم بها كما يحكم الظمىء بكأس الماء ، وتتمثله على أنحاء من التمثل .

رؤى من الماضي ومن الطفولة المبكرة . . ترتد بك إلى المدرسة الابتدائية التي فيها تعلمت . . كانت « النموذج البحصة » أروقة من أروقة المسجد . . فذهبوا بالمسجد والمدرسة .. لترتفع طبقات لايعلم إلاّ الله ماستكون عليه وما سيكون بها . . ورؤى من المدرسة الثانوية الوحيدة التي كانت في دمشق . . مدرسة عنبر . . أقسامها الداخلية والخارجية ، مطبخها ومخبرها . . مظاهراتها العفوية والمنظمة ، أناشيدها الوطنية والقومية ، أساتذتها منهم الذي كان خاتمة جيل ومنهم الذي كان فاتحة جيل . . صفوفها وقاعاتها ، ملعبها ومسجدها ، . . إن كلّ ماتذكره منها ، أدق ماتذكره ، يتسلسل بك على نحو منطقي ، أو يقفز بك على نحو غير منطقي . . ومن العبث أن تستطيع ضبط ذلك . . إنك تمرّ به ، أو إنه هو الذي يحملك ويمرّ بك هنا أو هناك . .

فلا تكاد تتعرف كيف تقودك صورة الممرضة في مستوصف المدرسة إلى أستاذ التشريح ، ولا صورة بحرة الماء إلى نواة الحزب الذي نشأ . . ولاتملك أن تصل بين جدول التفقد اليومي وأحداث الوطن العربي المعاصرة . .

ذكريات من الماضي . . ورؤى من الحاضر أو من المستقبل . . تنهض وتثقل ، تمضي وتتعثر . . تمتد وتضيق . . ثم تفتح عينيك ، بعد رحلة طويلة ، ليستبين لك أنك رهين هذه المحابس الثلاثة : الزاوية من الغرفة ، لاتكاد تعدل عنها أو لايكادون يعدلون بها عنها ، والفراش الصلد لايقرّب به من اللين إلاّ نظرات عوادك ، كأنما يعدون فوقه الديباج ، وهذا الاستلقاء الذي لاتملك أن تعدل عنه ، وتخشى إن عدلت عنه صوت الطبيب ينهاك . .

٤ — صديق وسلوك :

أحبّه . . ولكني ازددت حباً له في هذه الزيارة التي جاء يعودني فيها . . دخل ضاحكاً ، وأخذ مكانه وجلس وهو يضحك ، وخرج وهو ضاحك . . وكانت وصفاته لي أن أتخلّى عن كل الذي يدور في من مشاغل وهموم . . لم يقبل عليّ إقبال المشفق ، ولم يحدثني حديث الحذِر ، ولم يجلس مأخوذاً . .

انطلق لسانه بحديث صريح ، وعهدي به أنه يحب المرح ولكنه يتعثر في ممارسته . . ولذلك عجبتُ لحديثه معي . . زهّدني في كل الذي يدور في رأسي . . حدثني حديث العزوف عن كلّ ماكان يضج في حياتنا منذ فتحنا أعيننا أيام الانتداب ، وأوشك أن يقتلعني

بحديثه من فراشي . . استعار لي مصطلحات المتصوفة حين دعاني إلى التخلّي ، والتحلّي . . أن أتخلى عن ثلاث : عن الاهتمام(فالبيت ربٌ يحميه . .)وعن التفكير ، (فذو العقل يشقى في النعيم بعقله . .) وعن المطالعة (فالعلمماودعتّ الصدور . .) وأن أتحلى بثلاث : الموسيقى ، والضحك ، والزهور . . ولم ينس في تشجيعي أن يقول يطمئنني : ستعود بعد شفائك إلى همومك ومعاناتك .

كان يتشقق فمه عن الضحك أحياناً وعن اصطناعها ، وكان يتحمس لكل مايقوله . . كان قصير القامة ولذلك كان حماسه يملأ كيانه كله من خارجه على نحو ما كان يملؤه من داخله فيهتز . . كنت أشعر أن الكلام لايصدر عن فمه ولكنه يصدر عنه كله ؛ عن وجهه ويديه وساقيه واهتزاز جذعه وحركة رجليه . . كان كأنما يريد أن يغمرني بكل الذي يقوله . . وهل كنت أرفض أن أنساق معه في ذلك . . كنت في حاجة إليه وإلى مثل حديثه . . وأحسست أن ضحكاته ارتسمت ابتسامات على شفتي لم تغادرني طيلة حديثه .

٥ – ورود :

حدقت في الورود التي كانت أمامي ، وتمثلت صوراً غائبة منها . . وجدت لها معنى أقوى من الذي كان لها من قبل ، وكأنما أضحت وجوداً من وجودي . . أنظر إليها من كل زاوية ، وأنقلها في كل طرف ، وأطلب أن تجمع على هذا النحو حيناً وعلى هذا النحو حيناً آخر وأن تبدل آنيتها حتى يتحقق لها هذا القدر أو ذاك من الانسجام أو التأثير .

ومن خلال أوراقها الخضراء أو أزهارها الملونة كان يتداح أمامي عالم واسع ، ظننتني أنسيتُه . . قامت في ذهني ، في وجودي ، كل حدائق الزهر التي عرفتها . . حديقة الورد في « الأورمان » التي كانت تفصل بين معهد التربية – حيث كنا نبيت – وبين كلية الآداب حيث كنا ندرس في القاهرة . . عجبتُ كيف كنت أخجل من حديقة الورد أزورها كل يوم في الصباح . . غدوّي إلى الكلية . . قد تبتسم حين أقول لك : كنت أخشى أن أطأ تربتها.. وستعزو لك أسماء كل هؤلاء العذريين وبعض سيرتهم . . مرات كنت أطيف بها أسارقها النظر . . ومرات كنت أقف عندها ثم أتحول لأعود . . أفعل ذلك حتى يقطع السكوت حولي رنين ساعة الجامعة تدق ثلاثة الأرباع . . هل كنت أحس أن الحديقة ملك البشرية . وأنه لايحق لي أن آخذ منها فوق مايكون لي من نصيب !

من حديقة الورد في « الأورمان » إلى حدائق الورد في «القناطر الخيرية » . . . بهجة من بهجات الدنيا . . آية نضارة متألقة حية . . أية مجموعات نادرة تلتقي في حوض واحد . . يحتاطها هذا البحر الأخضر من العشب الذي يمتد ، يعلو ويهبط . . ويكون لها كالشال الحريري ذي الأطراف الطويلة المتهدلة . . وينفرج هنا وهناك عن مثل جزائر الورد هذه . . والناس ، فقراؤهم وأغنياؤهم على السواء ، يتذوقون منها ويتزودون هذا الزاد الجمالي الرائع .

أأنت مصر على أن تتابع إثاراتك عندي أيها الصديق الذي يحاول أن ينتزعني من فراش الشوك إلى مهاد الورود ! . . . ألا ترى أن آلامي لاتقوى على الانتقال بي إلى حدائق « التوليب » في هولندا .

وإلى الجنيْنات الفتية الممتدة أمام البيوت في ضواحي لندن . . وإلى البحيرات البيضاء ، بحيرات الياسمين ، بين الرباط وفاس . . (هل أنسيت اسم القرية التي لا أنساها ؟) وإلى الأزاهير المجنونة حباً وفرحاً ، تتسلق أسوار الحدائق حول بيوت « الابيار » في الجزائر . . وإلى الأشجار التي تغطي أروع الشوارع في مدينة مراكش الحمراء !.

إني أهمّ أن أتحرك كأني أمدّ يدي وبصري إلى هذه الورود . .

ولكني مشدود أيها الصديق ، مشدود بالألم إلى هذه المحابس التي تحتاطني . إن في جسمي مثل الذي في ذهني : وإن سبعة أبواب ، باب وراء باب ، على كل باب هذا القفل الغليظ ، وهذا الحارس المتجهم .

★ ★ ★